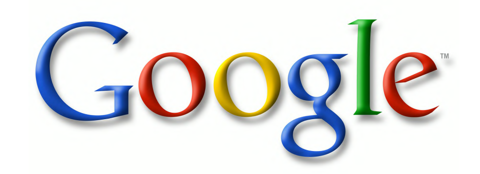
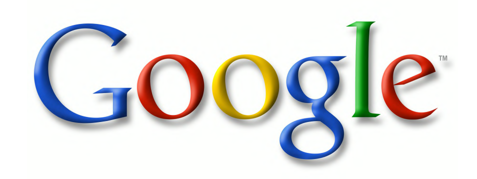
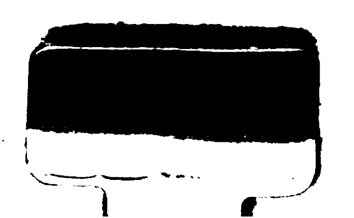
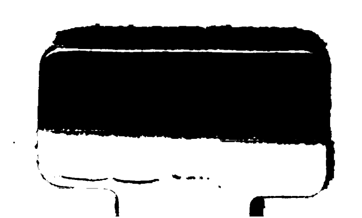








HERCULANUM

ET

POMPÉI.

TOME V.

Typographie de Firmin Didot freres, rue Jacob, n° 56.

HERCULANUM

ET

POMPÉI.

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO,

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES;

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS,

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

M. ROUX AINÉ,

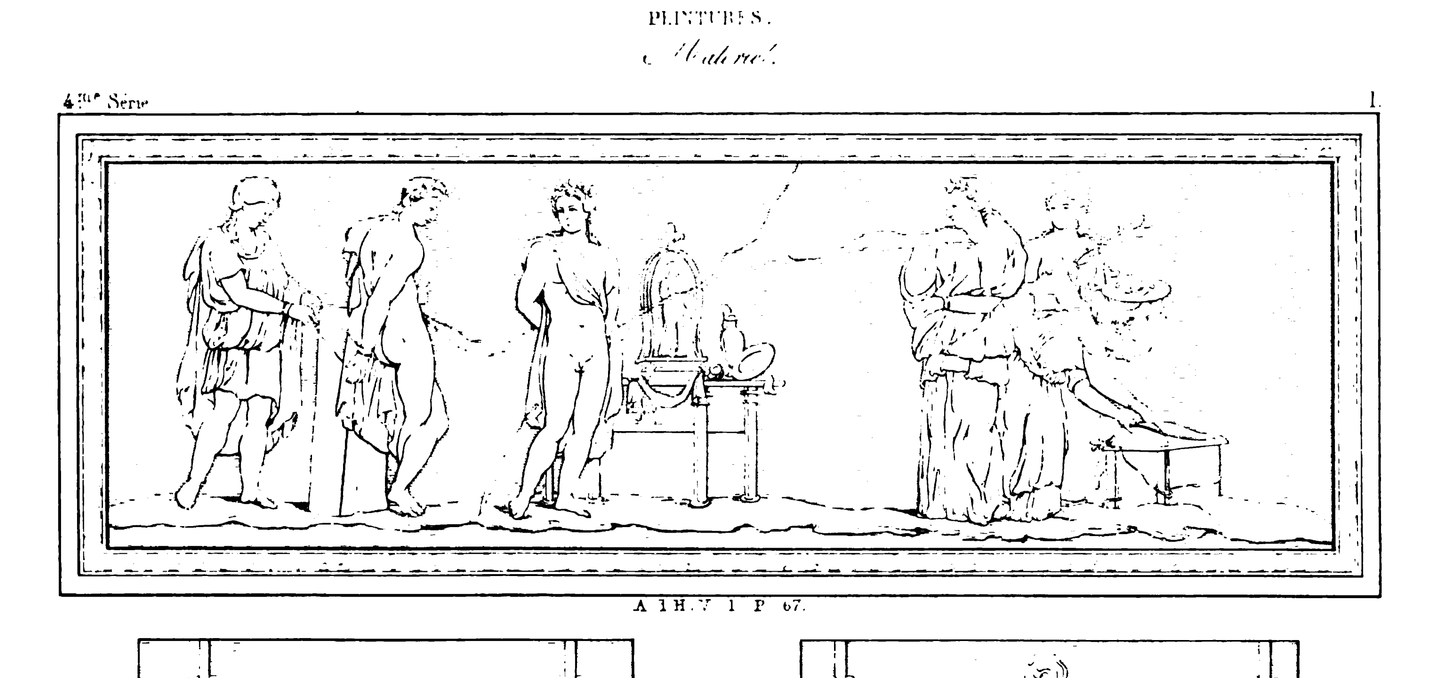
Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ.

PEINTURES, QUATRIÈME ET SIXIÈME SÉRIES.

FRISES, MOSAÏQUES.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
RUE JACOB, N° 56.

M DCCC XL.



A 1H. V 1 P 67.

Orest und Iphigenie

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

4e Série.

FRISES ET SUJETS DIVERS.

PLANCHE 1.

La septième planche de la deuxième série des peintures a montré Oreste reconnu par Iphigénie, sa sœur. La frise qui fait le sujet de celle-ci représente la continuation du même fait, tel qu'il est exposé par Euripide dans sa tragédie d'*Iphigénie*. On se rappelle sans doute que la fille d'Agamemnon, prêtresse de Diane, persuada au roi Thoas qu'avant d'immoler Oreste et Pylade en l'honneur de la déesse, il fallait purifier les victimes et la statue devant laquelle allait se consommer le sacrifice, et que sous ce prétexte, elle fit conduire au bord de la mer le deux jeunes étrangers, qui se débarrassèrent de leur liens et emportèrent sur leur navire Iphigénie et la statue

de Diane. On voit effectivement dans notre frise Oreste et Pylade, les mains liées derrière le dos,

Evincti geminas ad sua terga manus (1),

la tête ornée de bandelettes et d'une couronne,

Cinxerat et graias barbara vitta comas (2),

conduits par un satellite du roi Thoas. Iphigénie, par ses signes, engage les habitants de Tauris à se tenir éloignés de la cérémonie qui va être célébrée, ou elle s'efforce d'exprimer à la déesse des vœux secrets pour l'enlèvement qu'elle projette. « Nous serons heureux, dit-elle dans Euripide (3); « je n'en dis pas davantage, mais je me fais comprendre « par mes signes à toi, déesse, et aux dieux plus intelligents « que les mortels. » Des prêtresses de Diane accompagnent Iphigénie. L'une d'elles porte une lampe allumée et un rameau ; l'autre semble se préparer à ouvrir un coffre, qui contient sans doute les instruments du sacrifice. Le tragique grec (4) avait fait dire à Iphigénie :

Τούς δ' ἄρ' ἐκβαίνοντας ἤδη δωμάτων ὁρῶ ξένους
Καὶ θεᾶς κόσμους· σέλας τε λαμπάδων τά τ' ἄλλ', ὅσα
Προυθέμην ἐγὼ ξένοισι, καὶ θεᾷ καθάρσια.

« Je vois déjà les étrangers qui sortent du temple; les ornements de la « déesse ; la lumière de la lampe, et les autres choses que j'ai proposées pour « la purification des étrangers et de la déesse. »

Sur une table sacrée, une de celles sans doute qui te-

(1) Ovide, *de Ponto*, III, *El.* II, 72; Euripide, v. 456-57 ; v. 1333-34.

(2) Ovide, *Trist.* IV, *El.*, IV, 78.

(3) 1232-33.

(4) 1222 *et suivants.*

naient lieu d'autel dans les temples, et qu'on appelait *anclabres,* sont posés, sur le bord, deux vases pour les sacrifices, dont l'un est un *simpulum* et l'autre un *catinus.* Au milieu est la statue de Diane, qui joue un si grand rôle dans cette aventure, et qui, s'il faut en croire les auteurs de l'antiquité, fut l'occasion d'un grand nombre de sacrifices humains : d'abord en Tauride, ensuite à Sparte, où les Lacédémoniens prétendaient qu'elle avait été apportée par Oreste. C'est devant cette statue de Diane, appelée Ὀρθία et Λυγόδεσμα, que les Spartiates immolaient tous les ans un citoyen désigné par le sort, jusqu'à ce que Lycurgue introduisît une espèce de *mezzo termine*, qui consistait à battre de verges plusieurs petits garçons, du sang desquels la déesse voulut se contenter. Selon Pausanias (1), à qui nous empruntons ces détails, la statue de Diane, qui était d'une petite dimension, était portée par une prêtresse pendant toute la durée du sacrifice ; et si ceux qui étaient chargés de fouetter les petits garçons le faisaient avec trop de ménagement et d'humanité, elle devenait si lourde, que la prêtresse n'avait plus la force de la tenir dans ses mains. La différence que l'on aura pu remarquer pour la forme et les proportions entre la statue de Diane contenue dans cette frise et celle que l'on a vue dans le tableau dont nous avons parlé plus haut, s'explique facilement. Plusieurs peuples de l'antiquité, par exemple, les habitants d'Aricia, près de Rome (2),

(1) *III*, 16.

(2) Hyginus, *Fab.* 261 ; Servius.

ceux de Brauron, en Attique (1), et les Spartiates, prétendaient posséder la célèbre statue de Diane Taurique.

PLANCHE 2.

Le satyre Marsyas (2) n'avait pas craint de comparer sa flûte à la lyre d'Apollon, et de défier ce dieu à un combat musical, dont le vainqueur devait être proclamé par les Muses (3). Apollon accepta le défi, et fut d'autant plus indigné de l'orgueil et de la témérité du satyre, que la victoire lui fut disputée avec plus d'acharnement; car la flûte ne le cédait en rien à la lyre; et le dieu aurait vu peut-être sa dignité et sa réputation compromises, s'il n'eût appelé le chant à son secours (4), et si d'ailleurs les Muses n'avaient fait pencher la balance du côté d'Apollon, leur maître et leur conducteur (5). Le châtiment de Marsyas fut aussi terrible que la lutte avait été glorieuse. Cette aventure de la Fable, qui a été reproduite sous diverses formes par plusieurs monuments de l'art antique (6), fait le sujet de cette planche.

On y voit Apollon assis sur le coussin d'un siége assez richement travaillé. Il a le front orné des palmes de la victoire; sa main droite tient le plectrum, et sa main gauche retient sa lyre (7). A côté d'Apollon est une Muse

(1) Pausanias, liv. I, ch. 33.

(2) Eustathe dans Denys, *Perieg.* Hyginus, *Fab.* 165; Apollodore, I, 4, § 2; Nonnus, Dionys. X, v. 233; Plutarque, *de Mus.*, p. 1133.

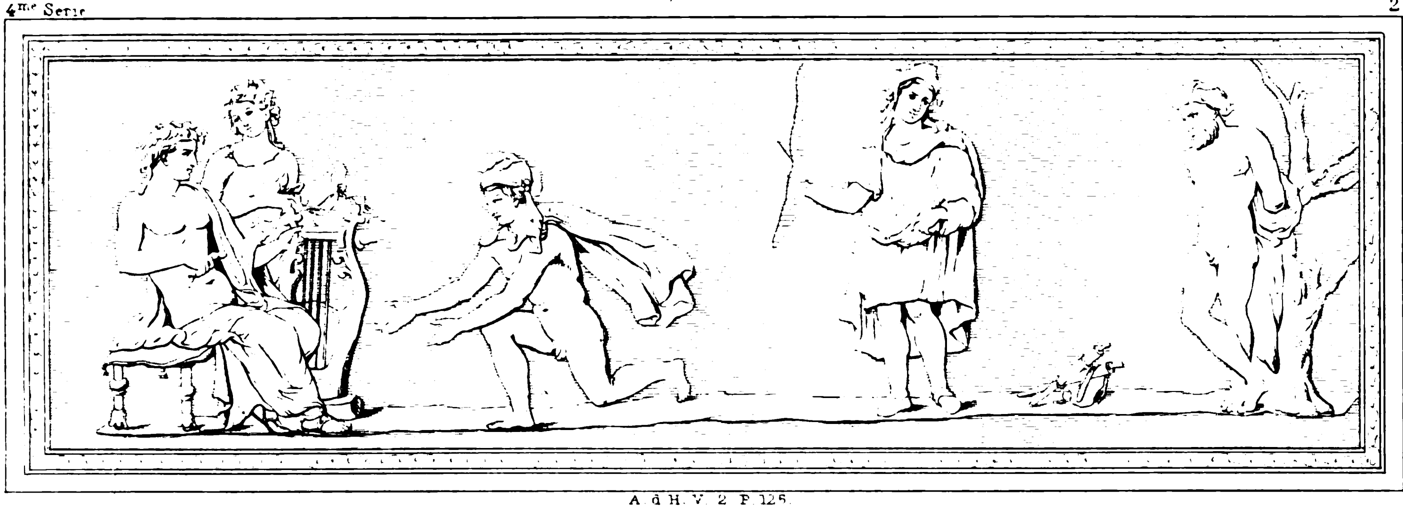
(3) Hyginus, *loc. c.* Lucien, *Dial. de Jun. et Lat.* Diodore, III, 59.

(4) Diodore, III, 58; Plutarque, VII, *Symp.* 8.

(5) Lucien, *Citat. dial.*

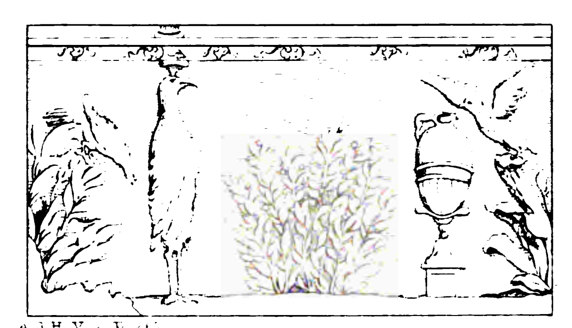
(6) Montfaucon, *A. E.* t. I, P. I; LIII et LIV.

(7) Philostrate le Jeune, *Im.* II.

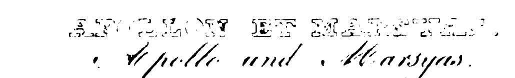


A. d H. V. 2 P. 125.

[illegible] A. d H. V. 2 P. 2[illegible]



A. d H. V. 2 P. 26[illegible]



APOLLON ET MARSYAS.

Apollo und Marsyas.

que l'artiste a revêtue d'une tunique brodée, appelée par les Romains *acu picta chlamys,* ou *phrygia vestis* (1); peut-être a-t-il voulu indiquer par là que l'action se passe dans la Phrygie. Il est vraisemblable aussi que le bonnet phrygien, *tiara*, dont est coiffé le jeune Olympe, lui a été donné dans la même intention. La Muse a, comme Apollon, une couronne sur la tête, et elle tient dans ses mains une guirlande dont elle s'apprête à orner l'instrument victorieux. Les joueurs de lyre étaient dans l'usage, à la fin de leurs accords, d'ôter la couronne de dessus leur tête pour la suspendre à leur instrument. *Citharœdorum..... moris est, finito carmine, coronam detractam capiti, citharæ subligare* (2.) Olympe, l'élève et l'*ami* (*amasius*) de Marsyas, est à genoux devant Apollon et lui demande grâce pour son maître infortuné (3). Un homme armé d'un couteau, peut-être un des bourreaux que l'on désignait dans l'antiquité par les noms de *tortor*, de βάρϐαρος, de *scytha* (4), n'attend plus qu'un signe d'Apollon pour s'acquitter de son affreux ministère. Selon quelques auteurs, la soif de la vengeance aurait été si forte chez le dieu vainqueur, qu'il aurait écorché de ses propres mains le satyre vaincu; et il existe un monument antique où l'on voit Apollon tenant d'une main un couteau ensanglanté, et de l'autre la

(1) Virgile, *Æn.* IX, v. 582; *Ibid.*, Servius.

(2) Lactantius Placidius dans Stace, *Theb.* VI, v. 366.

(3) Hyginus, *loc. cit.*

(4) Hyginus, *loc. cit.* Philostrate, *loc. cit.* Lactantius, *loc. cit.*, v. 186, Martial, X, *Epig.* 62.

peau du malheureux Marsyas. Dans notre frise, le vieux satyre n'a pas encore souffert les douleurs du terrible supplice qui lui est réservé. Dépouillé de ses vêtements, les cheveux hérissés, le visage rempli de tristesse,

. . . . tristis,
. . . . . fronte obducta, ceu Marsya victus (1),

et les mains liées derrière le dos, il est attaché à un arbre, où il attend avec anxiété l'effet que produiront les supplications de son cher Olympe. A ses pieds, et sur une pierre, gisent abandonnées les deux flûtes dont il jouait simultanément, et qui sont à présent méprisées, parce qu'elles ont été vaincues par la lyre d'un dieu. Leur extrémité est armée de petites chevilles que Marsyas avait sans doute adaptées pour varier les modulations. Elles sont liées par une bandelette que le satyre disposait autour de sa bouche pour régler le souffle, pour en réprimer la violence, et pour cacher la difformité qu'occasionnait à son visage l'effort qu'il était obligé de faire (2).

Il existe une autre tradition sur la mort de Marsyas. On a prétendu qu'il se précipita dans les eaux d'un fleuve auquel il donna son nom (3). L'on a dit aussi que le fleuve Marsyas avait été ainsi nommé parce qu'il fut formé du sang de l'infortuné satyre, ou des larmes que son supplice arracha aux nymphes, aux satyres et aux pasteurs (4).

(1) Juvénal, *Sat.* IX.

(2) Plutarque, Περὶ ἀοργ. p. 456, et *Symp.* VII, 8, p. 713; Bartholin, *de Tibiis*, III, 3; Saumaise, Plin. *Ex.* p. 585,

(3) Suidas, in Μαρσύας.

(4) Ovide, *Met.* VI, v. 392.

PEINTURE

Malerei

3

A d H. V. 2. P. 131.

Bacchischer Chor

Il y avait dans le forum, à Rome, près des rostres, une statue de Marsyas (1), que les orateurs couronnaient quand ils avaient gagné quelque cause. Cette statue a acquis une certaine célébrité dans l'histoire par le libertinage dévergondé de Julie, fille d'Auguste (2). Au reste, presque toutes les cités libres avaient dans leur forum des statues du satyre Marsyas, qui paraît avoir été un symbole de liberté, sans doute à cause de son intimité avec Bacchus, appelé *Liber* par les Latins. *Liber apte urbibus libertatis est deus : unde etiam Marsyas minister ejus, civitatibus in foro positus, libertatis indicium est* (3).

PLANCHE 3.

On s'est accordé à voir dans la frise qui fait le sujet de cette planche un chœur de bacchantes faisant une halte dans une rue. Les pompes sacrées n'étaient autre chose que des processions de prêtres, de prêtresses et de peuple, qui parcouraient la ville, et faisaient quelquefois des excursions dans la campagne. On comprend que ces processions devaient s'arrêter de temps en temps, et il était assez naturel aussi que dans les haltes le peuple chantât des hymnes, et exécutât des danses religieuses pendant que les prêtresses s'asseyaient, n'ayant peut-être autre chose à faire qu'à diriger la cérémonie et à régler

(1) Pline, XXXV, 10.
(2) Sénèque, *de Ben.* VI, 32
(3) Servius, *Æn.* III, 20; IV, 58; Spanheim, *de V. et P. N. Diss.* IX ; Gronovius, t. I, *Th. A. G. X.*

les diverses fonctions du chœur (1). Il y avait un bourg à Athènes appelé le Figuier sacré, où la pompe Éleusine avait l'habitude de se reposer (2). Cinq personnages composent notre peinture. Une jeune femme, assise sur une pierre, souffle dans deux flûtes à la fois. Une autre danse en jouant des cymbales. Un vieillard, vêtu de rouge, frappe sur un tambour entouré de sonnettes, et semble prêt à danser. Il a eu peut-être l'intention de se travestir en Silène. Les anciens adoptaient volontiers, dans les fêtes bachiques, le costume de Pan, de Silène et même de bacchante (3). Le vieillard se tourne vers une femme qui danse en jouant de la lyre, et dont les habits, comme ceux de ses deux jeunes compagnes, sont ornés de franges. Ils ressemblent à ceux que portaient les courtisanes de l'antiquité. Cependant les jeunes filles et les matrones choisissaient, pour paraître dans les pompes religieuses, les vêtements les plus riches et les plus précieux ; et il est possible que les trois jeunes femmes qui figurent dans notre tableau soient d'ailleurs d'honnêtes femmes (4). Elles ont toutes trois leurs cheveux noués et arrangés avec simplicité. Les deux premières ont ceint leur tête d'une bandelette et d'un voile ; la troisième, d'une bandelette seulement. La draperie qui couvre le cou de la joueuse de flûte tient lieu peut-être de la bande dont il est question dans l'explication de la planche précédente, et qui

(1) Sparrien, *Pescen*, ch. 6 et *Carac*, ch. 9 ; Casaubon dans Spartien, p. 134.

(2) Meursius. *Eleusin*, ch. 27.

(3) Plutarque, *M. Antonius*, t. I, p. 926 ; Meursius, *Panath.* ch. 20.

(4) Aristoph *Lysistr.* v. 908.

servait à cacher la difformité occasionnée par l'effort que les joueurs de flûte faisaient en soufflant. Ses pieds sont chaussés de sandales; tandis que ses deux compagnes et le vieillard ont les pieds nus. Enfin, et tout à fait sur la droite, une vieille femme se tient assise sur le coussin d'un siége assez élégant. Elle a dans la main droite une patère, attribut de la divinité et du sacerdoce (1), et dans la gauche une de ces feuilles de nymphéa, sorte d'éventail qui était en général l'attribut de Vénus (2), et sans doute aussi de Bacchus, à cause des rapports généraux de ces deux divinités. Elle porte une robe à manches d'une grande simplicité; sa tête et ses pieds sont tout à fait couverts. Nous ne pouvons, à tous ces caractères, nous empêcher de reconnaître une prêtresse. La variété que nous observons dans les coiffures et les chaussures des femmes qui composent la plupart des pompes bachiques, a d'ailleurs été expliquée d'une manière satisfaisante. On a établi d'abord que, dans les théories des dieux et dans celles de Bacchus en particulier, des prêtresses, des jeunes filles, des matrones et des courtisanes même (3), jouaient des rôles différents, n'étant point également admises aux honneurs du sacerdoce et à l'initiation (4). Il a été reconnu ensuite que les femmes qui avaient les pieds chaussés, et la tête entièrement couverte, étaient

(1) Jobert; Kepping; Spanh., etc.

(2) C. Patin., ad Polyen., tom. II.

(3) Ovid., *Met.*, III, 528 et seqq.; Eurip., *Bacch.*, 693 et seqq.; Ulpian., ad Demosth., *in Mid.*, p. 178, etc.

(4) Spanh., ad Callim., *H. in Cerer.*, p. 662.

des prêtresses. On a distingué cependant les vieilles prêtresses des jeunes, en ce que celles-ci se contentaient de retenir leurs cheveux par une bandelette, et ne portaient pour chaussures que des sandales. Quant aux profanes, les unes avaient les cheveux épars : c'étaient sans doute les courtisanes et les matrones; les autres, la chevelure nouée : c'étaient les jeunes filles (1). Mais toutes, courtisanes, matrones et jeunes filles, allaient nu-pieds, soit parce qu'elles devaient à la divinité plus de respect que les prêtresses (2), soit au contraire parce qu'elles étaient moins sévères que celles-ci sur les règles de la décence (3); car il paraît qu'une loi grecque défendait aux femmes la nudité des pieds, τὴν ἀνυποδησίαν (4), et les prêtresses particulièrement ne pouvaient se permettre de courir dans la ville sans chaussures et sans voiles, ἀπεδίλωτοι καὶ ἀνάμπυκες (5).

Tous les détails de cette peinture, les flûtes (6), les cymbales (7), le tambour (8), la lyre et la danse (9), se rapportent fidèlement à une cérémonie religieuse en l'honneur de Bacchus. La vieille femme qui est assise et qui tient une patère pourrait bien être *Regina sacrorum, antistita, sacerdos perpetua et prima;* « la première et perpétuelle prêtresse, » l'épouse du βασιλεὺς ou du roi des

(1) Diodor., IV, 3.
(2) D. Just., *Apol.*, II, p. 92.
(3) Clement. Alex., *Pæd.*, II, 10 et 11; Gothofred., *de Vel. Virg.*, § 2.
(4) D. Johann. Chrysost.
(5) Callim., *H. in Cerer.*, 129.
(6) Heggel., *Myster. Cerer. et Bacch.*, p. 69; Telest. ap. Atheu, XIV, 2.
(7) Cass. Hemin. ap. Non., 2, § 169.
(8) Phornut., *de Nat. Deor.*, XXX.
(9) Artemid., Ὀνειροκρ., II, 42, § περὶ Διονύσου.

sacrifices; celle qui possédait la clef des mystères sacrés, et qui recevait le serment des autres prêtresses, appelées Γέραιραι (1). Enfin, la diversité d'âge que l'on remarque entre ces personnages est expliquée par Euripide (2), qui réunit dans un chant bachique, νέαι, παλαιαὶ, παρθένοι τε, κἄζυγες, *des jeunes femmes, des femmes âgées, des vierges et des femmes non mariées.* Dans tous les cas, on ne saurait objecter, à l'explication que nous avons donnée de cette frise, la décence et la modestie qui y règnent, et qui semblent peu s'accorder avec l'idée vulgairement reçue d'un chœur de bacchantes; car, sans parler des monuments antiques qui ont transmis des scènes à peu près pareilles, sans rappeler les descriptions qui en sont données par les auteurs (3), Virgile s'est borné à dire d'un chœur bachique :

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt (4).

« Les uns frappent la terre en dansant et répètent des vers. »

Enfin l'absence du thyrse aura fait peut-être concevoir quelques doutes sur cette explication. Mais Euripide (5) parle des βάκχας ἀθύρσους, des bacchantes sans thyrse; et dans un grand nombre de monuments antiques, on trouve des cortéges de Bacchus, et des Bacchus même, dépourvus

(1) Poll., VIII, segm. 108; Demosth., *Orat. in Neær.* Nicol., *de Rit. Bacchan.*, cap. 17; *Thes. ant. græc.*, t. VII.

(2) *Bacch.*, 693.

(3) Castellan., *de Fest. græc.*, II, 11;

(4) *Æn.*, VI, 644.

(5) *Orest.*, 1494.

de cet attribut distinctif. On pourrait cependant voir aussi dans notre frise une cérémonie religieuse en l'honneur de la Grande Mère, à qui les flûtes, les cymbales, le tambour et la lyre ne disconviendraient pas. Quoi qu'il en soit, nous n'aurons jamais commis une erreur en appelant cette frise une *pompe bachique*. Ce nom était devenu une désignation générale pour toutes les pompes sacrées, en l'honneur de quelque dieu qu'elles fussent célébrées; et la raison en est bien simple : il y avait peu de mystères où Bacchus n'eût sa place réservée.

Dans les fragments de la vignette, on remarque la tête d'un jeune homme, avec des cornes naissantes; puis deux têtes d'êtres imaginaires avec de grandes cornes et de longues oreilles, tels à peu près que les modernes ont représenté les anges des ténèbres.

PLANCHE 4.

Nous avons encore ici une pompe bachique, représentée seulement par quelques-uns de ses principaux personnages. En tête de la théorie, la place du groupe des musiciens est occupée par une petite fille qui souffle dans une double flûte. Les initiés marchent ensuite, sous la figure d'une femme qui porte les vases sacrés, à savoir d'une main le *guttus*, *simpulum* (1) ou *gutturnium* (2),

(1) Varr., *de L. L.*, IV.

(2) Fest., s. v. *Gutturnium*.



Fest zu Ehren des Bacchus.

espèce de vase vinaire qui, dans les cérémonies pareilles, marchait toujours devant l'urne pleine d'eau ou l'hydria. Plutarque (1) nous apprend cette particularité, qui pourrait passer pour une plaisanterie moderne. De l'autre main, l'initiée porte le *calathus* ou la corbeille sacrée, dans laquelle on mettait les figues : cette corbeille est entourée d'une bandelette de pourpre (2). Cette deuxième figure est coiffée d'une sorte de turban; elle a un collier, et son péplum, élégamment drapé sur le sein, laisse l'épaule droite presque à découvert.

Enfin le troisième personnage, qui représente le corps sacerdotal, portant les objets saints et les attributs mystérieux de la divinité, est un jeune homme vêtu d'une large draperie, avec la robe *talaris*, la *crocota*, ou la *bassara* du dieu de la Thrace. Il soutient sur son épaule gauche l'arche ineffable, χηλὸν ἀῤῥήτην (3) : car cette expression, χηλός, paraît avoir été synonyme de κιϐωτός et de λάρναξ, arche, coffre. Ce coffre était-il destiné à recevoir les symboles redoutables du dieu, et même sa statuette quelquefois d'or, comme la ciste mystique contenait les objets du culte : c'est un point sur lequel les archéologues ne sont pas d'accord; mais ce qu'il y a de certain, c'est que l'arche ineffable était un souvenir de la naissance du dieu, sur laquelle on racontait des choses à peuprès semblables à ce que nous savons de la naissance de Moïse (4).

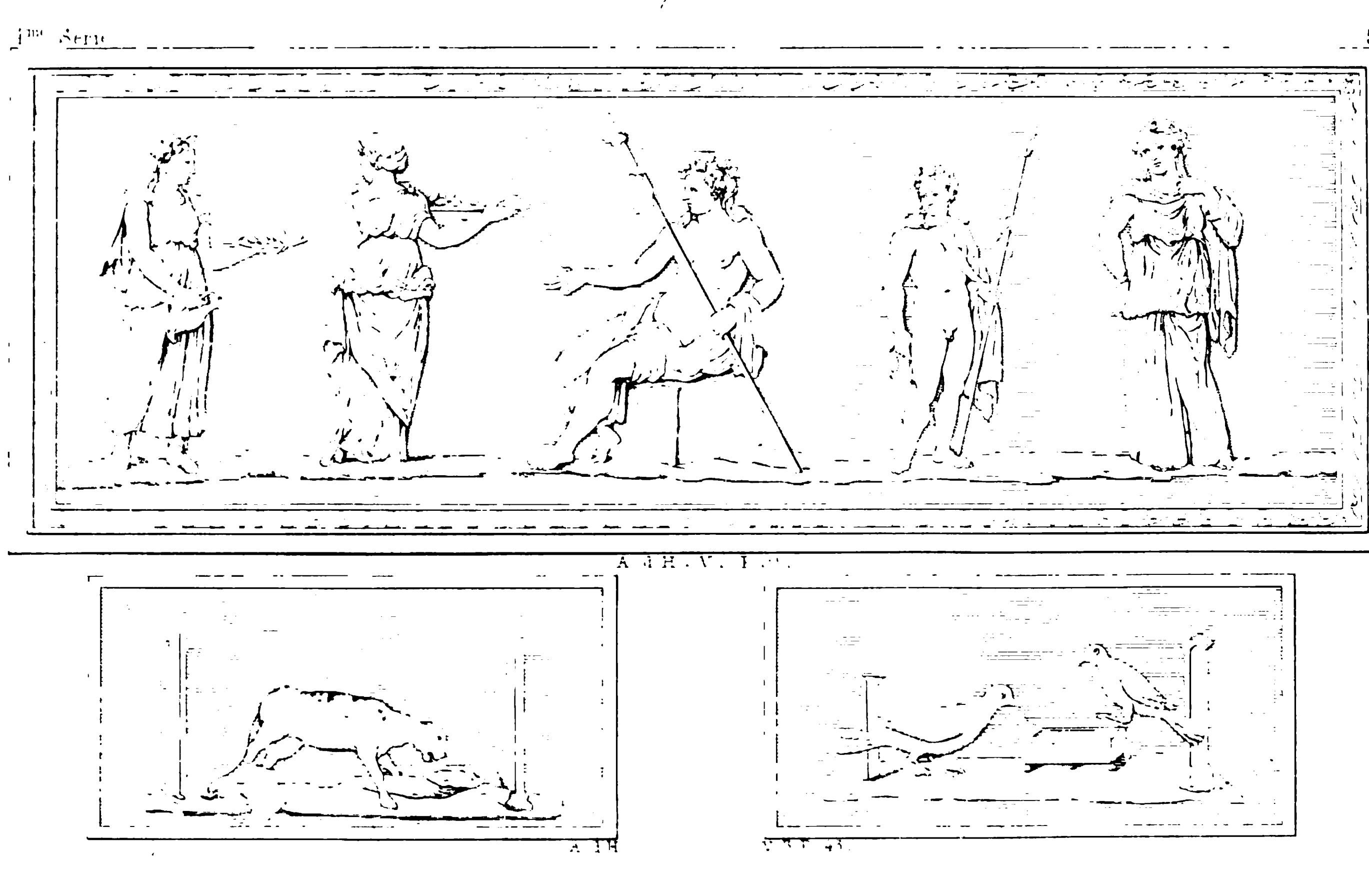
(1) *De Isid. et Osirid.*
(2) Meurs., *Eleus.*, 25.
(3) Oppian., Κυνηγ., IV, 253.
(4) Pausan., III, 24; Voss., *de Idol.*, I, 30.

De l'autre côté du tableau, se trouvent deux personnages, qui ne font point partie de la pompe sacrée, mais qui paraissent plutôt la regarder passer en conversant ensemble. C'est un jeune homme nu, avec une simple draperie jetée sur ses cuisses, assis sur un siége richement orné, et un pied appuyé sur un escabeau ou suppédanéum de forme ronde; il pose sa main gauche au sommet d'une espèce de sceptre, et semble prêt à se lever. La femme, vêtue à peu près comme l'initiée de la théorie, est debout, le coude gauche et la main droite appuyés sur un socle. Il est assez difficile de déterminer exactement ces deux personnages : le jeune homme nu pourrait être Bacchus qui assiste à son propre culte, comme nous l'avons déjà vu dans plusieurs monuments. Ce pourrait être aussi le roi des sacrifices, le βασιλεὺς (1), ou le maître du chœur, χοροῦ διδάσκαλος (2), ou enfin le héraut sacré, ἱεροκήρυξ, qui ordonnait et dirigeait toute la pompe,

Τὸν ἱερέα πέμψοντα τὴν πομπήν (3).

Le sceptre et le trône conviendraient beaucoup mieux à ce dernier personnage, que la complète nudité du corps. Il paraît d'ailleurs que le *hiérocéryce* remettait les *gérères* entre les mains de la *basilisse*, ou reine du sacrifice (4) : cette prêtresse souveraine serait donc la femme qui s'accoude derrière le jeune homme assis.

(1) Demosth., *Orat. in Neær.*
(2) Id., *Orat. in Mid.*
(3) Aristoph., *Av.*, 853.
(4) Demosth., *Orat. in Neær.*



Dans la vignette, on voit une tête de femme assez élégante, et des fruits de diverses espèces, parmi lesquels il s'en trouve qui ont l'air de concombres coupés par le milieu. Enfin, sur un petit mur d'appui, est posé un sac, sur lequel il y a des caractères tracés en noir, et notamment quelques chiffres romains : c'est sans doute l'étiquette annonçant la somme que contient cette bourse, scellée, et appelée en conséquence *sacculus sigillatus*.

PLANCHE 5.

Il est évident que cette peinture représente encore une pompe, ou plutôt un fragment d'une théorie dionysiaque. Les deux figures qui occupent la gauche de cette frise semblent défiler en présence du personnage assis. Celle qui marche la première, en portant un plateau carré sur lequel sont trois fruits, paraît se détourner, soit pour parler à sa compagne, soit parce que le chemin de la procession sacrée fait un coude en cet endroit : cette première figure a des draperies bien ajustées. La seconde, portant un plat de figues ἄῤῥιχος ἰσχάδων (1), et un *simpulum*, semble les présenter au jeune homme assis au milieu : le costume de ce personnage, ses traits, son attitude, ses cothurnes surtout, indiquent un homme plutôt qu'une femme. Les fruits qu'il porte, les figues, s'of-

(1) Plutarch., περὶ φιλοπ., p. 527.

fraient à la vérité à tous les dieux (1), mais plus particulièrement à Bacchus, surnommé à Lacédémone Sycitès, et à Naxos Milichius. La plante du figuier était sœur de la vigne (2) : en langage mythique, d'Oxylus et d'Hamadryade naquirent Ampélus et Sycè, favori et favorite de Bacchus (3).

Voilà pour les personnages de la théorie; les autres semblent la regarder passer, comme font aussi deux personnages de la frise précédente. Ce jeune homme presque nu, d'une taille très-haute, assis sur une pierre, au milieu et sur le devant du tableau, est peut-être encore l'inspecteur de la pompe sacrée : cependant, comme il tient un thyrse et qu'il porte une couronne de lierre à larges bandelettes, on peut voir en lui un Bacchus, un de ces hommes qui jouaient le personnage de la divinité ellemême; rôle dans lequel un esclave de Nicias sut tellement plaire au peuple, que sa bonne grâce devint la cause de sa liberté : son maître ne voulut pas que l'esclavage pût ternir un corps déclaré semblable à un dieu, καταπεφημισμένον θεῷ σῶμα (4).

Ce jeune homme étend vers les théores, qui passent devant lui, une main, dont les trois premiers doigts sont ouverts : et l'on a cherché dans ce nombre trois, ainsi que dans les trois figues du plateau, une allusion de plus à Bacchus, triple et trois fois né, *trigone* et *triphye* (5); aux trois années

(1) Julian., *Epist.* 24, *ad Sarap.*
(2) Hipponax.
(3) Athen., III, 5.
(4) Plutarch., *Nic.*, tom. I, 524.
(5) Orph., *Hymn.*, XXIX, 2; LI, 5.

qui s'écoulèrent, soit pendant l'expédition indienne (1), soit entre cette expédition et l'institution des dionysiaques (2), ce qui les fit nommer *triétériques*, quoiqu'on les célébrât tous les ans (3); et enfin aux trois années de silence(4) que les Égyptiens représentaient par le nombre MXCV (trois fois 365), et que s'imposa le poëte comique Mélissus Mécénas(5). Nous ne pensons pas qu'il faille chercher aussi loin l'explication de ce geste, familier aux orateurs(6): il indique simplement que le Bacchus adresse la parole aux prêtresses et aux initiées qui défilent devant lui.

L'avant-dernier personnage est un jeune thyrsophore, vêtu de la chlamyde, et portant en main une bandelette: le dernier est une femme couronnée de lierre, et vêtue d'une tunique rouge bordée de bleu. Ces deux figures sont debout, et arrêtées sans doute sur le passage de la Théorie. Ne pourrait-on pas voir là une de ces mansions (*mansiones*), un de ces reposoirs, s'il est permis de rendre notre pensée par une expression toute moderne, où les théores s'arrêtaient pour goûter et faire goûter aux assistants les prémices des fruits et des douces liqueurs, qu'ils portaient dans des milliers d'urnes et de corbeilles (7)? n'est-ce point enfin un de ces moments de la fête, où tout ce qui était sur la route se mettait à jouir des bien-

(1) Diod., III, 65, et IV, 3.
(2) Hygin., *Fab.*, 131.
(3) Censor., *de Die Nat.*, XVIII.
(4) Horapoll., ἱερογλ., I, 28.
(5) Plin., XXVIII, 6.
(6) Apul., *Met.*, II.
(7) Spanh. ad Callim., *Hymn. in Cer.*, p. 732.

faits du dieu, πάντες κοσμίως ἐγλυκάνθησαν οἱ ἐν τῷ σταδίῳ (1).

Les deux cadres du bas de la planche représentent: d'un côté, un tigre qui boit dans un rhyton abandonné sur le sol; de l'autre, deux colombes et une cassette à demi ouverte : chacun de ces sujets est placé entre deux petits pilastres d'une forme assez étrange.

PLANCHE 6.

On voit ici les préparatifs d'une cérémonie sacrée; et rien ne défend d'y saisir encore quelques rapports avec le culte de Bacchus, ou avec celui de Cérès, ce qui est la même chose sous plus d'un rapport.

Une femme, couronnée de feuillages verts, et tenant en main une seconde couronne qui paraît être de laurier, est assise sur un scabellum d'une structure singulière, dont aucune collection d'antiquités n'a offert le modèle jusqu'ici (2). Le feuillage du laurier, comme celui du lierre, du myrte et de beaucoup d'autres arbustes (3), était en effet consacré à Bacchus, nommé « prince de la couronne de laurier, » *princeps laureæ coronæ* (4) : il la porta dans ses triomphes de l'Inde; et le peuple appelait les fêtes de ce dieu, le jour de la grande couronne, *ma-*

(1) Athen., V, 200.

(2) Chimentell., *de Hon. Bisell.*, in *Ant. Roman.*, tom. VII, p. 2206; Montfauc., tom. III, part. I, tab. 56.

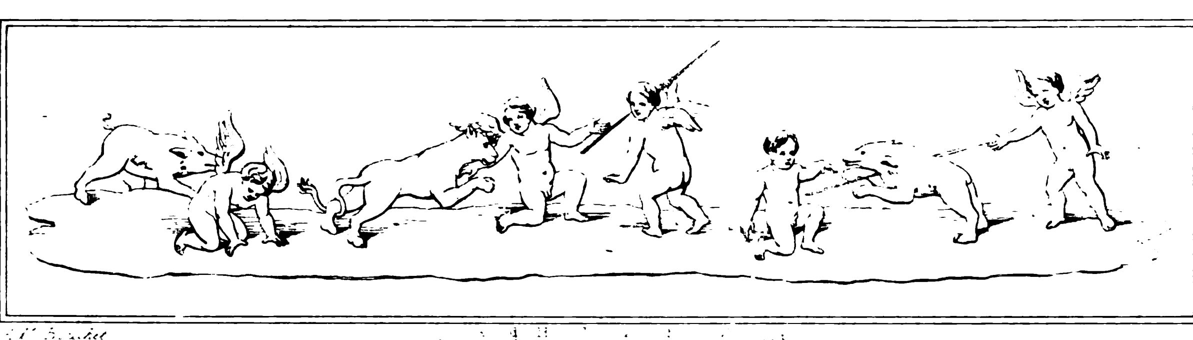
(3) *Hymn. Homeric.*

(4) Claud. Saturnin., ap. Tertull., *de Cor.*, 7.

PEINTURES.

Malerei.





CÉRÉMONIE BACHIQUE.

Bacchische Ceremonie

gnam coronam (1). Cette figure, très-élégamment drapée et dans une attitude noble et gracieuse, se tourne vers une autre femme, qu'on ne voit que de dos, et qui porte un plateau chargé de figues. Devant la personne assise, est une autre femme plus jeune et d'une taille moins élevée : elle a sa chevelure enveloppée dans des bandelettes d'étoffe, et semble occupée à disposer d'autres bandelettes autour d'un rameau garni de ses feuilles, ou d'un thyrse lemniscate, qu'elle tient à la main, tout en écoutant les instructions que la femme assise donne à sa compagne. Les bandelettes étaient principalement destinées à parer les victimes; et il faut se rappeler que les initiés se considéraient figurément comme des victimes qui mouraient aux ténèbres vulgaires pour naître à la lumière véritable : dans une initiation militaire des Samnites, on imitait toutes les cérémonies d'un sacrifice sanglant (2).

Le personnage qui suit est un enfant ailé, couronné de pavots, qui tient de la main droite une torche allumée. Ces symboles indiquent un Génie des mystères de Cérès plutôt qu'un Bacchus : car on invoquait en même temps « Iacchus et Dionysus, et le Génie directeur des mystères de Cérès » ; Ἴακχόν τε, καὶ τὸν Διόνυσον καλοῦσι, καὶ τὸν ἀρχηγέτην τῶν μυστηρίων τῆς Δήμητρος δαίμονα (3). Les pavots, du reste, appartenaient également à Bacchus et à Cérès, puisqu'on

(1) Tertull., *ibid.*
(2) Tit. Liv., X.
(3) Strab., X, p. 717.

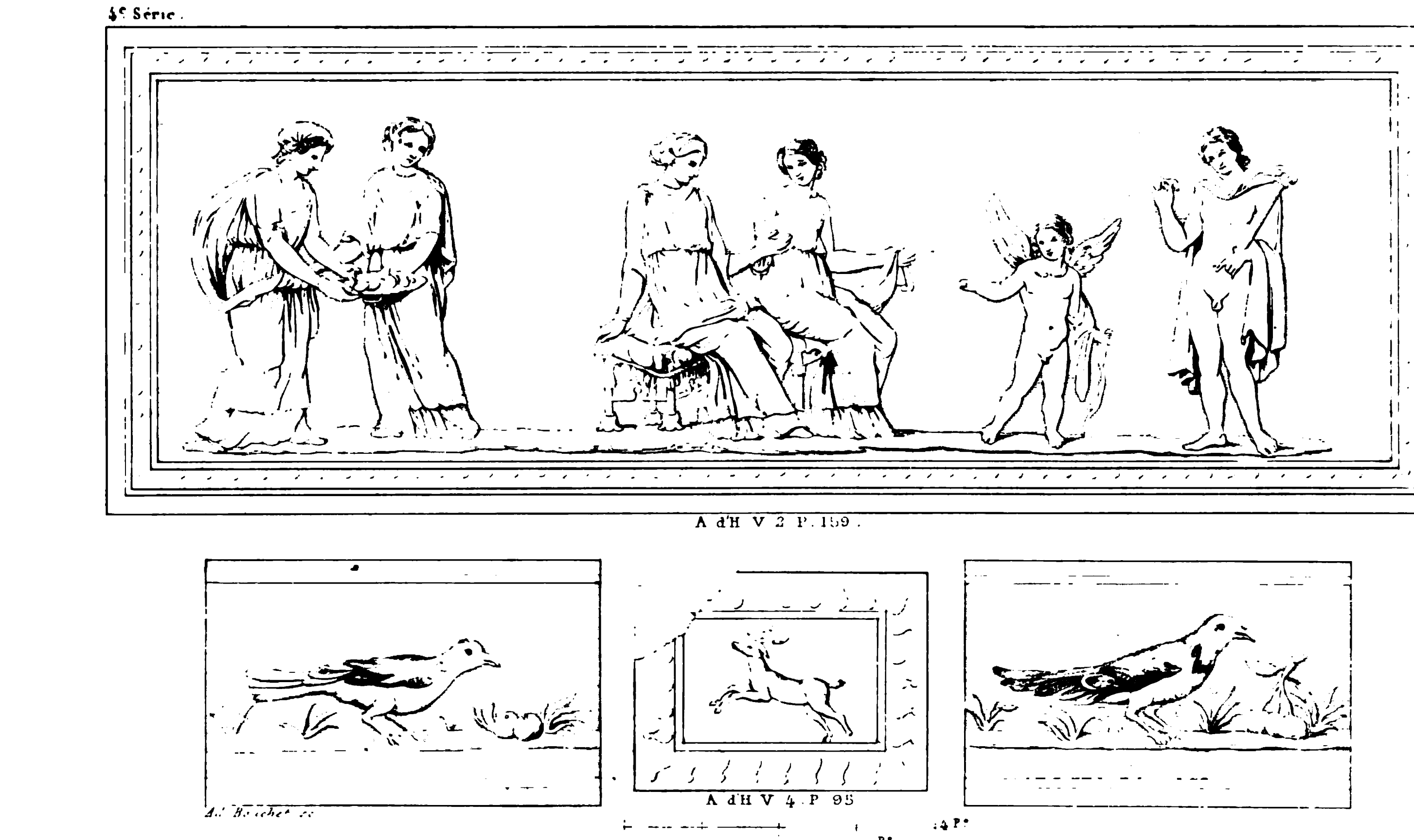
en mettait dans la ciste mystique (1). Le flambeau est à la fois l'emblème de Cérès et celui des mystères, où figurait le dadouque, et dans lesquels on criait : « Salut, ô nouvel époux! Salut, nouvelle lumière! » Χαῖρε νύμφιε, χαῖρε νέον φῶς (2).

Enfin, une femme âgée termine la composition : elle se tient le pied gauche élevé sur un petit socle et le coude du même côté appuyé sur le genou, la main sous le menton ; l'autre bras se pose sur la hanche. Cette posture ne saurait être indifférente : elle a rapport à certaines particularités des mystères, qui ne demeuraient point secrètes, en ce sens que tout le monde en était témoin et que la peinture a pu les reproduire, mais qui seulement renfermaient un sens inconnu du vulgaire, une explication qui n'a pu parvenir jusqu'à nous. Si les mystères, comme l'ont cru plusieurs critiques, n'étaient pas autre chose que la représentation des voyages de Cérès et des aventures de Bacchus, cette femme pourrait être l'excellente vieille nommée Baubo, qui sut engager la déesse à prendre quelque nourriture, et qui parvint même à lui arracher un sourire, en tenant dans son sein le jeune fils de Sémélé, présent à cette scène (3). Mais il est plus vraisemblable d'admettre que cette femme est simplement une des Gérères, ou la directrice des cérémonies, tandis que la personne assise est la Basilisse, ou la reine des sacrifices.

(1) Clem. Alex., Προτρεπτ., p. 14.

(2) Philostr. jun., *Imag.*, III.

(3) Orph. ap. Clem. Alex., Προτρ., p. 13.



OFFRANDE A BACCHUS.

Opfer dem Bacchus dargebracht.

La vignette représente les Génies de la chasse qui, tout en luttant avec des ours et d'autres bêtes féroces, qu'ils transpercent de leurs dards et à la fureur desquelles ils s'exposent, semblent pourtant ne faire qu'un badinage de cet exercice dangereux : ces jolis enfants n'oublient pas qu'ils sont des Génies immortels.

PLANCHE 7.

Il n'est pas facile de découvrir et d'expliquer l'intention de l'artiste auteur de cette frise. Pourquoi ces deux jeunes filles, l'une vêtue de rouge avec un manteau violet, l'autre de blanc avec le péplum vert, apportent-elles ce plateau chargé de fruits? Quelles sont ces deux femmes assises sur des siéges ornés et se donnant la main? l'une, très-jeune, appuyée de la main droite sur son siége, est vêtue de violet avec une draperie verte; l'autre, qui semble plus âgée, a une tunique rose et un manteau bleu pâle dont sa main gauche soulève un des coins. Pourquoi ensuite cet Amour ailé, tenant de la main gauche son arc détendu? Que veut enfin ce jeune homme nu avec sa chlamyde rouge, tenant de la main droite un oiseau avec une feuille dans son bec, et de la gauche un objet qui paraît être un carquois, un flambeau ou une épée dans son fourreau?

Ces questions ont épuisé les conjectures de la critique. On n'a plus songé cette fois à Bacchus seulement, mais à Cérès et Proserpine : car ces deux déesses avaient en Ar-

cadie un temple décoré de tableaux représentant les mystères (1), dans lesquels on voyait les deux déesses assises sur un même siége, ce qui rappelait une partie importante de l'initiation cabirique, à savoir, l'intronisation, θρόνωσις (2). Or, a-t-on ajouté, les mystères cabiriques avaient quelque rapport aux deux déesses; Cérès-Déméter avait confié son secret aux dieux prêtres de la Samothrace, et « la sainte initiation était un don de la déesse; » Δήμητρος γοῦν Καβείριοις δῶρον ἐστὶν ἡ τελετὴ (3). Les initiés offraient à Cérès et à Proserpine toute sorte de fruits, sauf les grenades, a-t-on remarqué, pour appuyer la même hypothèse. Dans le dernier personnage, les mêmes critiques reconnaissent un Bacchus, allié naturel de Cérès et son compagnon dans les voyages qu'elle entreprit pour retrouver sa fille, comme nous l'avons fait remarquer dans l'explication de la planche précédente. D'ailleurs, tous les oiseaux étaient consacrés à Bacchus, comme symboles de la liberté et de la gaieté qu'inspire le vin; ce dieu n'avait d'aversion que pour la grive, qui dévore les raisins, et dont on donnait les œufs à manger aux enfants pour les rendre ennemis du vin; mais il affectionnait particulièrement l'oiseau nommé Ἴυγξ, la motacille ou le hochequeue : ce qui lui avait fait donner à lui-même le surnom d'Iyngite, Ἰυγγίτης. Nous avons vu dans une gemme (4), ajoutent-ils encore, un Bacchus avec la chlamyde attachée autour

(1) Pausan., VIII, 37.

(2) Hezych., s. h. v.; Dio Chrysost., *Orat.*, XII; Meurs., in Καβείρια.

(3) Pausan., IX, 25.

(4) Beger., *Thes. Brand*, p. 17.

du cou; et sur une médaille de Maronée (1), un Bacchus Soter avec la même chlamyde et des flèches, comme il a ici un carquois, armes que lui donne aussi Euripide (2):

Πυκνοῖς δ' ἔβαλλον Βακχίου τοξεύμασι
Χάρα γέροντος.

« Les flèches de Bacchus frappaient à coups redoublés la tête du vieillard. »

Entre ce Bacchus et Cérès, l'Amour, dont ces deux divinités sont les soutiens, prend naturellement sa place; l'Amour est bien surtout auprès du Bacchus qui porte les flèches, quand lui-même n'a que son arc à la main: le fils de Sémélé prête son aide au fils de Vénus, selon cette charmante épigramme (3):

Ὥπλισμαι πρὸς Ἔρωτα περὶ στέρνοισι λογισμὸν,
Οὐδὲ μὲ νικήσει μοῦνος ἐὼν πρὸς ἕνα.
Θνητὸς δ' ἀθανάτῳ συνελεύσομαι· ἢν δὲ βοηθὸν
Βάκχον ἔχῃ, τὶ μόνος πρὸς δύ' ἐγὼ δύναμαι;

« Je couvre mon sein des armes de la raison pour combattre l'Amour, et il ne me vaincra point seul à seul. Mortel, j'ose combattre un dieu: mais s'il prend Bacchus pour auxiliaire, que puis-je seul contre deux? »

D'autres archéologues ont mieux aimé voir dans ce sujet une scène des Aphrodisies (4): les fruits, l'Amour, les

(1) Beger., *ibid.*, p. 486.
(2) Citat. ap. Athen.
(3) *Anthol.*, VII, 98.
(4) Clement. Alex., Προτρεπτ., p. 10; Firmic., *de Err. Pr. Rel.*, p. 426.

flèches et l'oiseau appelé Ἴυγξ, conviennent parfaitement à Vénus, qui la première fit descendre de l'Olympe cet être né de la déesse *Suada* (1), pour qu'il aidât Jason à séduire Médée (2).

Quelques-uns, enfin, ont appliqué toutes ces observations à Cupidon lui-même, et aux Érotidies qui se célébraient à Thespies (3).

Aucune de ces opinions ne nous paraît appuyée de preuves suffisantes, quoique la première soit soutenue d'une manière ingénieuse et peut-être séduisante. Les emblèmes distinctifs d'une Cérès, d'une Proserpine, d'un Bacchus, le blé, les pavots, le lierre, le pampre, les thyrses, manquent entièrement dans le tableau; et les peintres antiques ne négligeaient point de pareils accessoires, pour choisir un attribut vague comme l'oiseau qu'on prétend reconnaître. Nous adopterions volontiers une hypothèse beaucoup plus simple, mais moins précise, qui consisterait à prendre cette composition pour une scène d'Hymen et d'Amour : le jeune homme debout est dans le costume d'un époux, d'un héros tenant le *parazonium* : une mère, une amie engage la fiancée à vaincre sa pudeur pour se lever et s'avancer à la rencontre de l'époux : enfin, l'Amour s'apprête à les unir; et l'on apporte les fruits, les poires de coing, emblèmes nuptiaux (4). Peut-être s'agit-il de Médée et de Jason, peut-

(1) Theocr., *Idyll.*, II, 18, et ibi scholiast.

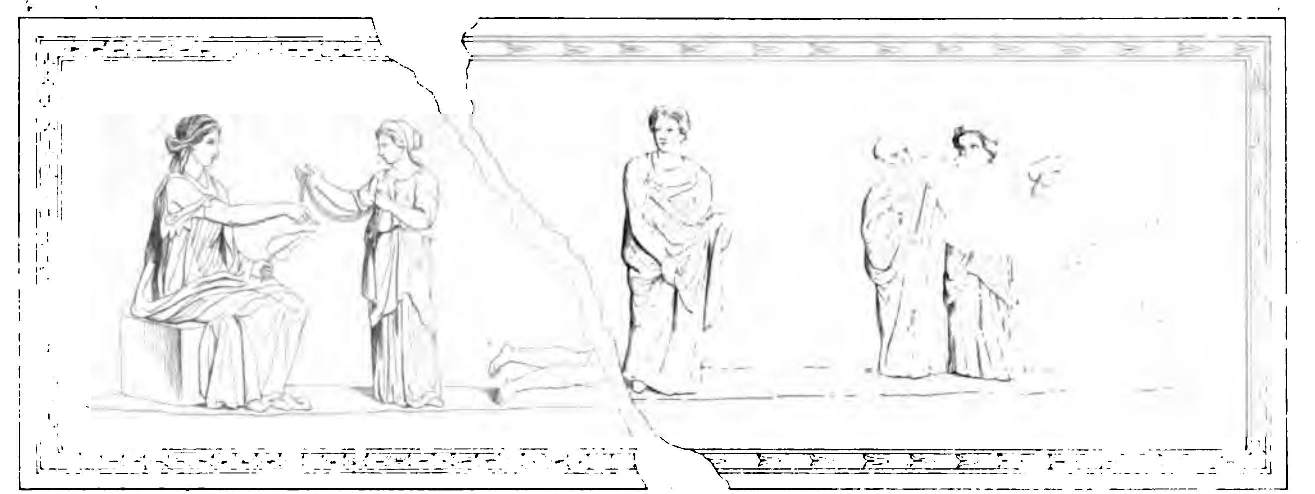
(2) Pindar., *Od.*, IV, 380 et 56, cum scholiast.

(3) Plutarch., *Erot.*; Meurs., s. h. v.

(4) *Musée secret.*, pl. 15.

PEINTURES.

Médée









Fragments

être de Pâris et d'Hélène, couples formés par Vénus même. Nous n'osons rien préciser à cet égard.

Dans les trois cadres de la vignette, on voit un cerf courant et deux oiseaux becquetant quelques fruits.

PLANCHE 8.

La première partie de cette planche est formée de deux fragments appartenant à deux fresques différentes. Dans le premier, une femme, la tête ceinte de bandelettes qui lui retombent sur les épaules, est assise sur un socle cubique. De la main gauche elle tient une large feuille jaunâtre, du genre de celles que nous avons déjà vues fréquemment dans la main d'un hermaphrodite, ou d'une dame à sa toilette. Devant cette femme, une jeune fille est debout, tenant à deux mains une corde, ou selon quelques archéologues, un collier de perles; la dame assise lui indique de la main droite une personne nue, étendue par terre devant elle, et dont on ne voit que les deux jambes.

L'absence regrettable de la plus grande partie de la fresque nous met dans la complète impossibilité d'en déterminer le sujet : les conjectures qui ont été hasardées jusqu'ici ne reposent point sur un fondement assez solide pour qu'il soit utile de les répéter.

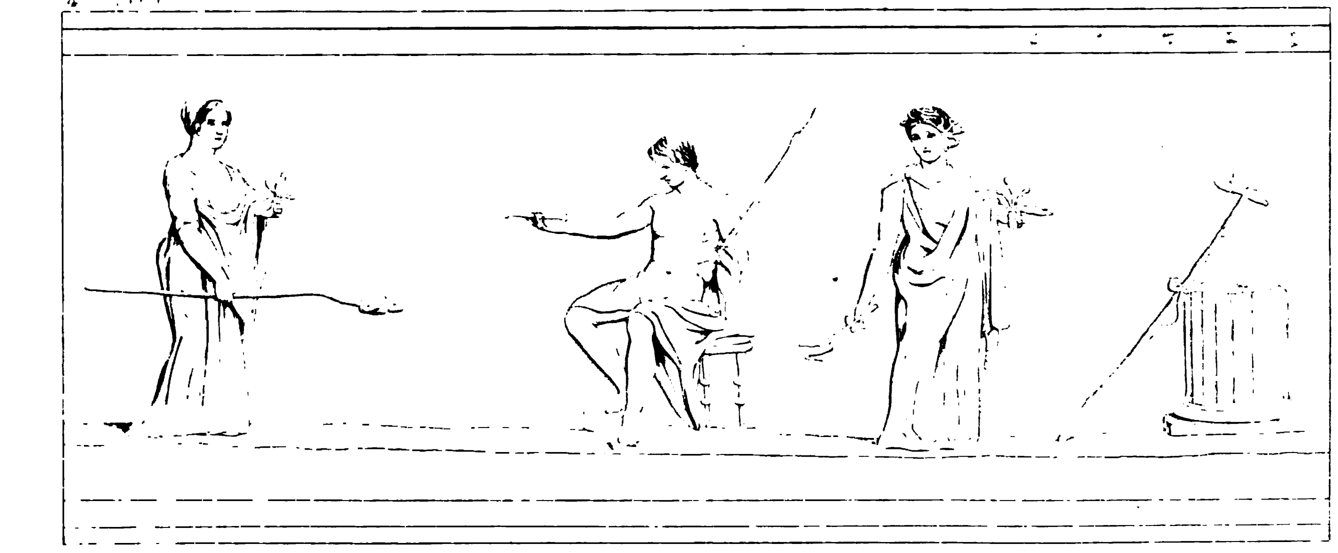
Le second fragment est dans un état encore plus déplorable : une seule figure de cette frise est restée intacte; c'est

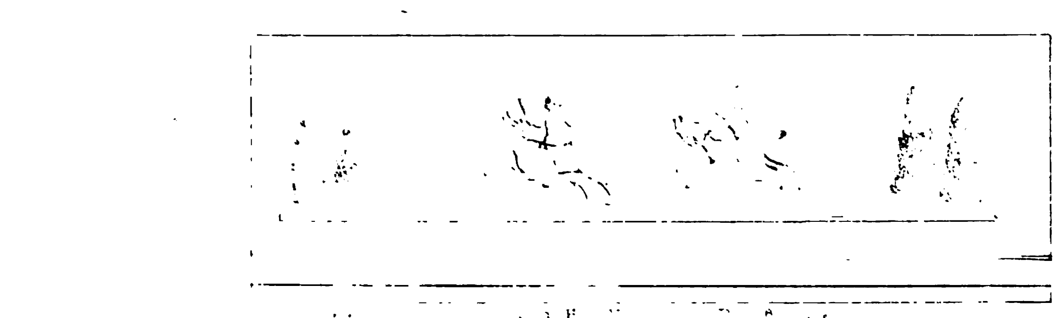
celle d'une femme debout, dont l'action et le costume n'offrent rien de particulier. Deux autres figures de femme, groupées ensemble, sont en grande partie détruites; on aperçoit pourtant une feuille que l'une d'elles tenait à la main, et qui est semblable à celle de l'autre fragment.

Le bas de la planche offre une composition plus complète et plus digne d'intérêt. Au milieu d'un paysage orné de diverses fabriques, telles que tours en atticurgue, à créneaux et à flèche, édifices de roseaux à trois étages, et fabriques de toute espèce, on voit une espèce de pont ou d'arche de couleur verte, surmontée de quelques arbustes; et sous l'ombrage que procure cette petite voûte, trois pygmées, étendus sur le gazon, font un repas champêtre. Un serviteur, coiffé d'un bonnet jaune et vêtu de rouge avec une draperie jaune par-dessus, s'approche en tenant deux vases. Plus loin, un cinquième pygmée accourt avec un bonnet également jaune et une ceinture verte, et portant sur l'épaule un bâton, à l'extrémité duquel un canard paraît attaché. Les trois convives étant nus, on distingue parmi eux deux femmes à la grosseur de leurs seins : car, chez les Éthiopiens, et par conséquent chez les Pygmées, voisins de l'Éthiopie, la gorge des femmes était fort développée : Juvénal dit qu'elle avait souvent la grosseur d'un enfant, et la compare aux goîtres des habitants des Alpes (1) :

> Quis tumidum guttur miratur in Alpibus? Aut quis,
> In Meroe crassa, majorem infante mamillam?

(1) *Sat.*, XIII, 163.





Verehrung des Bacchus

Les deux petits Génies qui occupent les angles inférieurs de la planche sont dessinés avec goût.

PLANCHE 9.

Cette peinture représente certainement une cérémonie bachique, comme l'indique le thyrse grossier que porte une des deux femmes. C'est probablement quelque rite des anthestéries : on peut le présumer d'après les fleurs que ces femmes tiennent à la main. Les anthestéries, fêtes de Bacchus à Athènes, étaient ainsi appelées, en effet, « parce que, dans les cérémonies qui faisaient partie de ces fêtes, on portait des fleurs, » παρὰ τὸ τὰ ἄνθη ἐπὶ τῇ ἑορτῇ ἐπιφέρειν (1). Au milieu de la frise, un jeune homme presque nu est assis sur un siége orné; et ses deux pieds reposent sur deux escabeaux : il tient de la main gauche une espèce de thyrse ou de javelot, et de la droite il étend un sceptre fort court vers la femme qui s'avance de son côté. Cette action d'étendre le sceptre n'était pas seulement un signe de commandement ou de protection; c'était aussi le symbole d'un serment, et les chefs des temps héroïques n'indiquaient pas d'une autre manière l'invocation des dieux qu'ils prenaient à témoin chaque fois qu'ils rendaient la justice : c'est ce qu'on appelait τοῦ σκήπτρου ἐπανάτασις (2). Télémaque, dans l'Odyssée,

(1) *Etymol.,* in Ἀνθεστήρια.

(2) Aristot., *Polit.,* III, 14.

porte à la fois la lance et le sceptre (1). Les prêtres, les hérauts, et spécialement les rois des sacrifices, avaient le sceptre aussi bien que les monarques (2). Mais le jeune homme pourrait bien représenter aussi le Bacchus Sceptrigère, σκηπτοῦχος (3) : Antoine, avec les emblèmes de Bacchus, porte un sceptre (4); et cet attribut accompagne encore plusieurs autres images du même dieu (5).

La seconde des deux femmes porte un objet peu distinct ; un autre accessoire se laisse entrevoir sur un autel, contre lequel s'appuie une espèce de thyrse orné d'une bandelette. Si la peinture eût été bien conservée, ces attributs, mieux déterminés, en auraient sans doute facilité et complété l'explication.

Dans la vignette, deux petits Génies montant deux chèvres, avec le fouet et la bride, semblent imiter les courses du cirque : quatre bornes formées de feuillage marquent les extrémités du stade. Une expression proverbiale grecque, ἐκτὸς τῶν ἐλαιῶν, « au delà des oliviers, » est fondée sur ce que les bornes de l'hippodrome d'Athènes étaient marquées par des arbres de cette espèce (6). Cette gracieuse peinture semble avoir inspiré une des plus jolies épigrammes de l'Anthologie (7) : elle rappelle d'ailleurs la coutume antique d'après laquelle les enfants des rois,

(1) Homer., *Odyss.*, II.
(2) Feiz., *A. H.*, I, 4 et 5.
(3) Orph., *H. in Trieter.*
(4) Buonarroti, *Cam. Bacch.*, p. 447.
(5) Montfauc., t. I, p. II, tab. 144 et 146.
(6) Aristoph., *Ran.*, 1026; et ibi Scol.
(7) *Anthol.*, I, 33, 28.

PEINTURES

Malerei

4 10



Opfer der Ceres dargebracht

avant d'apprendre l'équitation régulière, s'exerçaient à monter des béliers (1).

PLANCHE 10.

Cette fresque, encadrée de noir, est séparée en deux parties par une bande horizontale également noire. Dans le compartiment supérieur, qui est décoré de guirlandes de feuillages attachées par des bandelettes, on voit une offrande et les apprêts d'un sacrifice. Près d'un autel rond, dont le socle est de l'espèce de marbre appelé brèche, et qu'entoure de quelques plantes agrestes un personnage sacerdotal, une femme, couverte de larges draperies blanches qui lui voilent même la tête, et tenant sur le bras gauche une *cornucopia* dorée, pleine de fruits et de feuillages, verse sur la flamme la liqueur que contient une petite patère d'or. On jetait d'abord de l'encens sur la flamme pour l'alimenter, puis on y versait du vin qui la faisait petiller (2) :

> Da mihi thura, puer, pinges facientia flammas,
> Quodque pio fusum stridat in igne merum.

Un enfant tout petit et très-jeune, un camille, couronné de rameaux verts et vêtu d'une tunique blanche

(1) Hezych.
(2) Ovid., *Trist.*, V, 5, 12; vid. et *Met.*, XIII, 636; Arnob., VII, p. 101; et Stuck., *de Sacrif.*, p. 204.

étaient aussi consacrés à Hécate, à qui l'on offrait dans les carrefours des œufs et des fruits, respectés par les dévots, mais souvent dérobés par des profanes, par des philosophes même de la secte cynique, qui jouaient volontiers le rôle des serpents de la déesse (1).

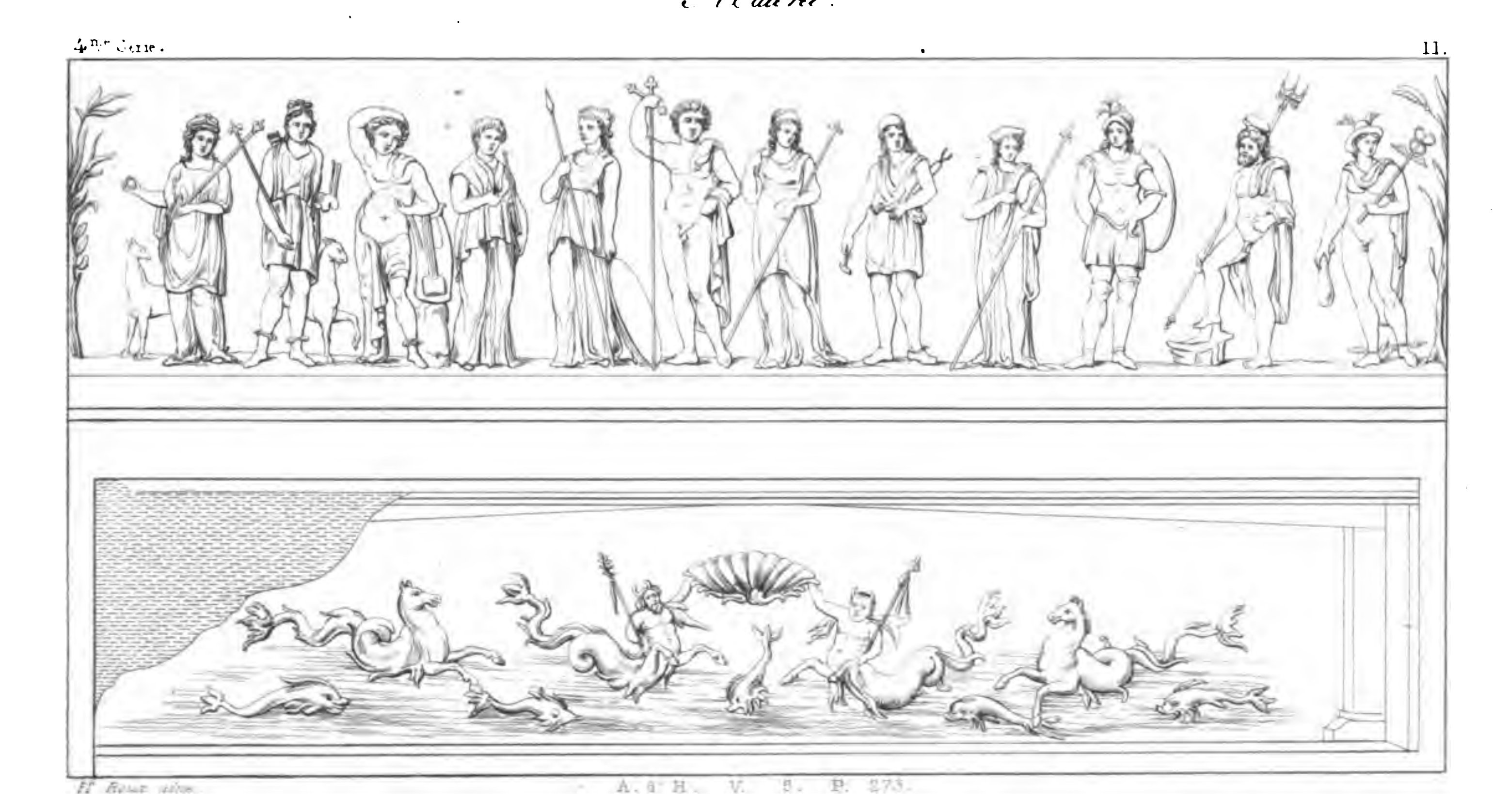
PLANCHE 11.

Cette fresque, exécutée d'une manière peu correcte, est néanmoins curieuse, en ce qu'elle représente les douze grands dieux, *dii consentes, dii majorum gentium*. Le spectateur, en commençant par sa gauche, trouve successivement : Vénus, Diane, Apollon, Vesta, Minerve, Jupiter, Junon, Vulcain, Cérès, Mars, Neptune et Mercure. On comprend difficilement sur quels motifs s'est fondé un critique anglais (2) pour reconnaître Junon dans la figure qui nous paraît être celle de Vénus, et réciproquement; à moins qu'il ne se soit attaché uniquement à la couleur des draperies, circonstance peu significative en elle-même, et mal interprétée ici, puisque le bleu appartient à Vénus aussi bien qu'à Junon. Il a bien remarqué la pomme dans la main de la déesse qu'il appelle Junon; mais il en a fait une pomme de grenade. Pour nous, nous reconnaissons Vénus à cette même

(1) Clement Alex., *Stromat.*, VII, p. 713; Aristoph., *Plut.*, 596, et ibi scol. et Spanh.

(2) William Gell, *Pompeiana*, pl. 76.

4me Série. 11.



H. Roux aîné. A. 6e H. V. 5. P. 273.

LES DIEUX DE L'OLYMPE.
Die Götter des Olymp.

pomme, à son sceptre court et à sa coiffure; et de son côté Junon se révèle par la place qu'elle occupe à côté de Jupiter, et par le diadème qui orne son front.

Ce sont les mêmes divinités dont Ennius a rassemblé les noms dans ces deux vers (1):

> Juno, Vesta, Ceres, Diana, Minerva, Venus; Mars,
> Mercurius, Jovi', Neptunus, Volcanus, Apollo.

Les nôtres ne sont rangées ni dans cet ordre, imposé au poëte par la nature du vers, quoiqu'il les ait partagées selon leur sexe, ni dans l'ordre que leur assigne le calendrier farnésien, qui attache une divinité à chaque mois de l'année (2).

Quant aux couleurs des vêtements, la robe de Vénus est bleue, comme la draperie de Neptune; la tunique de Diane, jaune; les draperies d'Apollon, de Jupiter, de Vulcain et de Mercure, rouges; et la robe de Junon, d'un vert transparent.

Le fragment qui occupe le bas de la planche, peint sur fond blanc dans un cadre bleu et jaune, offre deux centaures marins armés de thyrses et supportant une conque, emblème de Vénus Aphrodite; on y voit aussi deux hippocampes et quelques dauphins. Les demi-dieux marins ont sur la tête, en place de cornes, deux pinces de crustacés : cet attribut indiquait particu-

(1) Citat. ap. Apul., *de Deo Socrat.* (2) Gruter, p. 138.

lièrement le Nil, dont le débordement avait lieu à l'époque où le soleil entre dans le signe du Cancer; mais il paraît que plus généralement on le donnait aux villes maritimes et aux îles personnifiées sur les médailles.

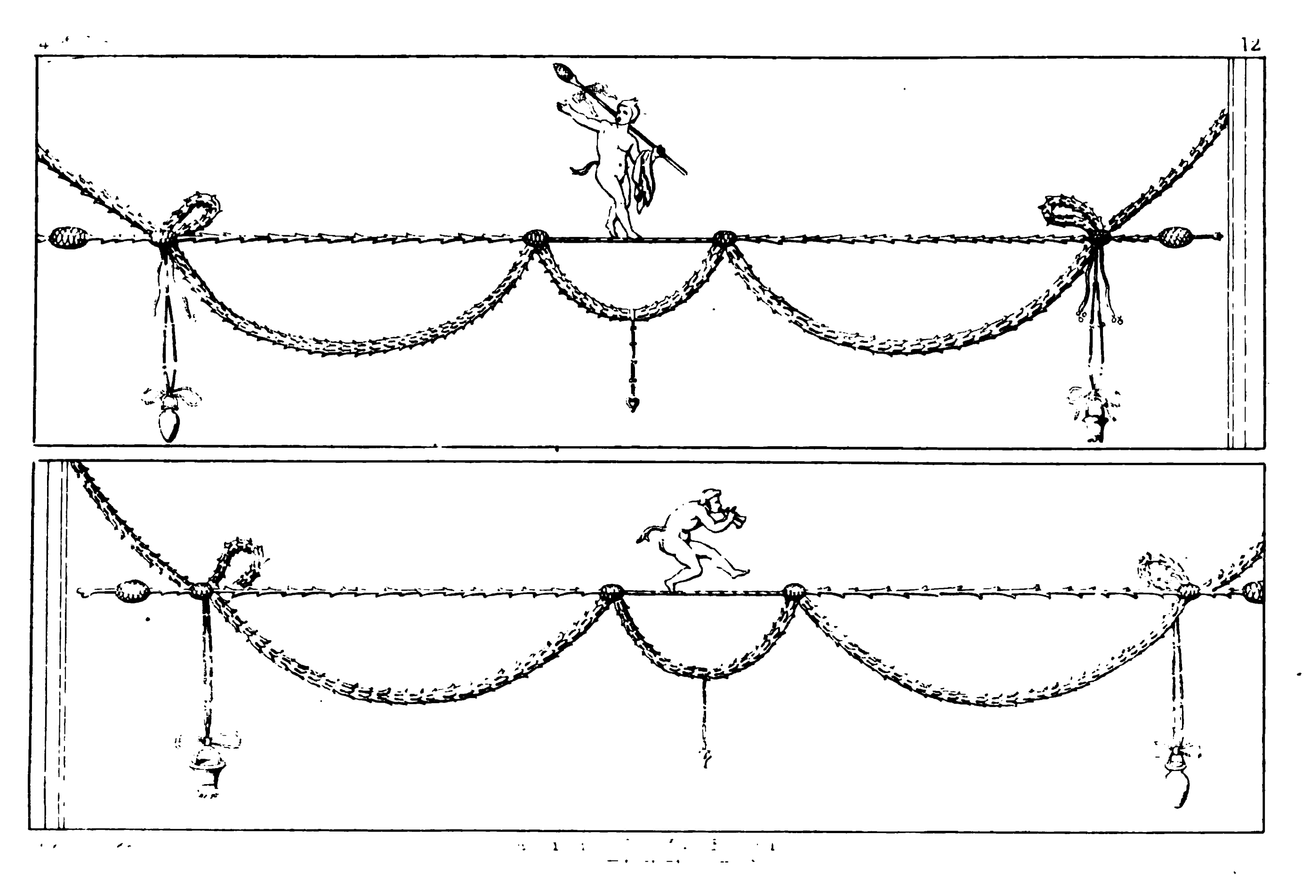
PLANCHES 12, 13, 14 et 15.

Ces divers fragments de peintures murales, sur fond noir, offrent quatorze funambules, ayant tous les caractères faunesques, la nébride et l'appendice caudal, et dansant sur la corde tendue, avec des attributs divers qui leur servent de balanciers, et qui, en général, diminuent réellement la difficulté de l'équilibre, tandis qu'ils semblent l'augmenter. Les uns portent des thyrses, d'autres des lyres, de doubles flûtes, des vases dont ils versent le vin dans des coupes. Un seul ne porte rien et prend la position la plus périlleuse, en tenant les deux mains réunies et tendues en avant. Ces Faunes ont le corps et le visage même entièrement peints, les uns en vert et les autres en rouge, couleurs que les baladins qui remplissaient ces rôles donnaient probablement à leur peau par le moyen d'un enduit; en effet, dans la pompe bachique de Ptolémée, on voyait des Satyres nus qui s'étaient frottés de pourpre (ὄστρειῳ), de minium (μίλτῳ) et d'autres teintures diverses (1). Les instruments que portent nos

(1) Athen., V, 7.

PEINTURES.

Malereien.

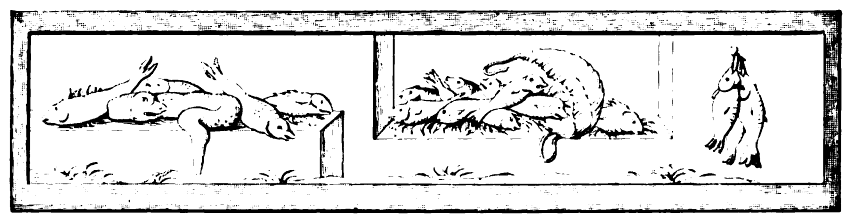


FUNAMBULES.

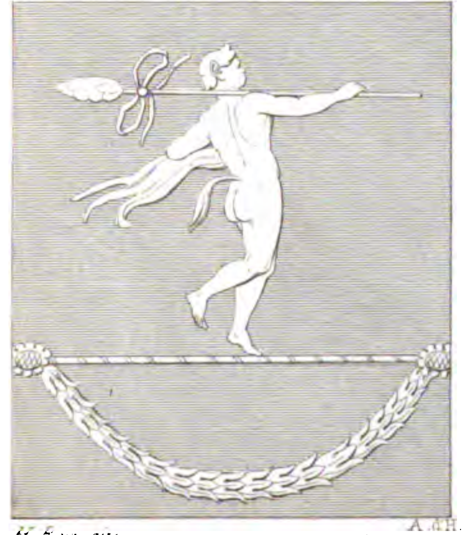
Seiltänzer.







A. d. H. V. I. P. III.





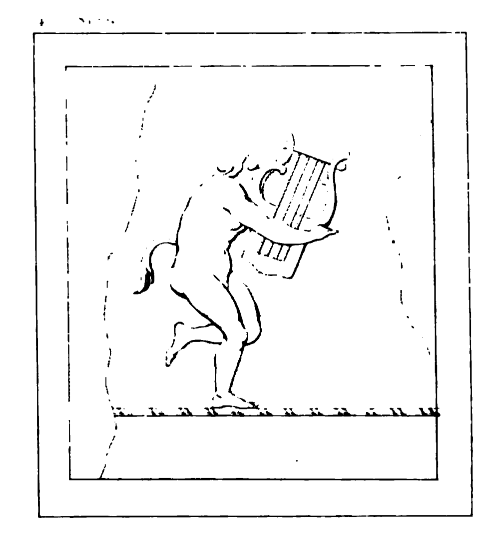
A. d. H. V. 3. P. 165.

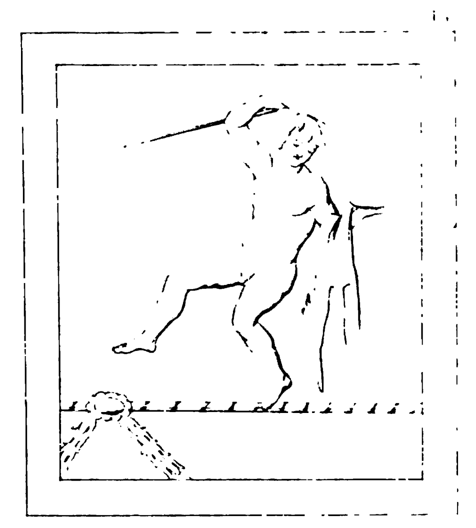
H. Roux aîné.

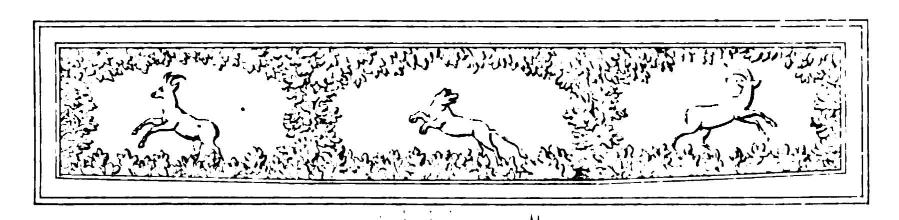
6 P.

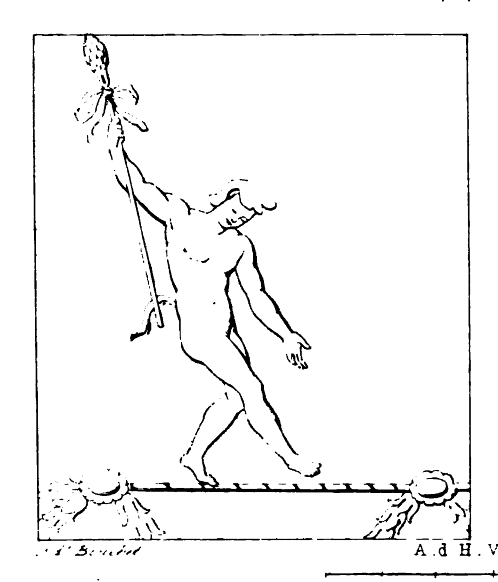
FUNAMBULES.

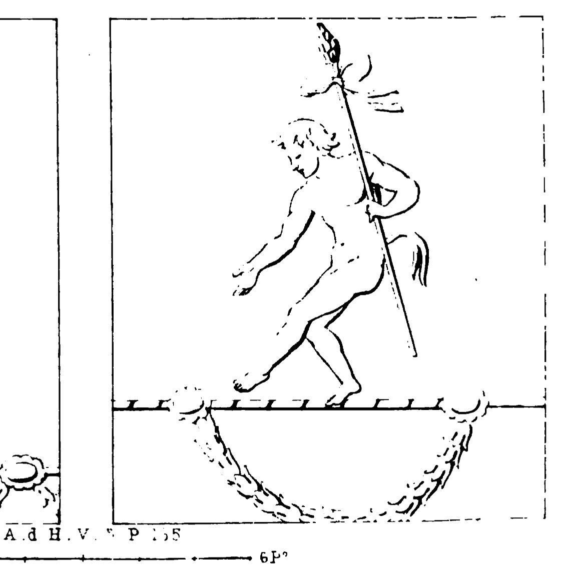
Seiltänzer.











A. d H. V. [illegible] P. [illegible]5

6 P.

FUNAMBULES.

Seiltänzer.

Faunes funambules sont d'or ou dorés; les peaux d'animaux et les pétases qu'ils ont pour la plupart sont de couleur jaunâtre; enfin les cordes sont peintes de rouge et de blanc et ornées de guirlandes vertes, comme on le voit surtout dans les deux premières figures où ces appareils sont représentés dans toute leur longueur. On voit, suspendus à ces cordes, des vases d'argent qui pouvaient servir de contre-poids (1) : la chaîne perpendiculaire du milieu indique peut-être le moyen par lequel les funambules s'élançaient du sol sur leur corde et redescendaient à terre à volonté (2). Les festons étaient peut-être des cordes lâches disposées pour la voltige. L'art des funambules, *periculosa res* (3), était porté chez les anciens à un haut point de perfection, et offrait, par conséquent, une grande complication de dangers. Le danseur de corde exécutait sans balancier des pas fort compliqués; il descendait d'une très-grande hauteur, le long d'un câble tendu obliquement (4); il se hissait au sommet d'un pieu perpendiculaire, où il dressait tout son corps la tête en bas, et faisait plusieurs mouvements périlleux; enfin, tout ce qu'on peut imaginer d'exercices difficiles même sur un terrain solide, il le tentait sur la corde tendue ou sur une petite poutre placée horizontalement; et dans ce dernier cas il pre-

(1) Mercurial., *Ant. Græc.*, III, 5.

(2) Lucian., *de Dea Syr.*; Nicephor. Greg., VIII, p. 198.

(3) Lab., *L.* 56, *de Act. empt.*

(4) Lab. *loc. citat.*; De Camps, *Rech. des Ant.*, diss. 20.

nait le nom de pétauriste (1). On a vu un pétauriste cheminer sur ce sentier étroit, les yeux bandés, et portant un enfant sur ses épaules (2). Aussi l'excellent Marc-Aurèle, après plusieurs accidents amenés par de pareilles tentatives, avait-il ordonné qu'on plaçât des coussins sur le sol au-dessous de l'appareil, ou qu'on tendît des filets à une certaine hauteur (3).

Pour remplir le milieu des planches, nous avons choisi trois petits sujets représentant des poissons, des masques de danseurs, qui ont la bouche fermée, et divers animaux qui bondissent sous des voûtes de feuillages.

PLANCHE 16.

Ces deux fresques sur fond noir paraissent dues aux artistes les plus distingués parmi tous ceux dont le pinceau s'est exercé sur les murs d'Herculanum : la composition en est bien entendue, le coloris brillant, et le mouvement des figures parfaitement marqué.

Dans la première, on voit deux hippocampes verdâtres, chevaux marins de Neptune (4), qui paraissent avoir brisé le joug pour prendre leur course à travers

(1) Bulenger., *de Theat.*, I, 36; Mart., II, 86 et ibi comment.; Scaliger. ad Manil., V, p. 403 et 421; *Mus. Secr.*, pl. 20.

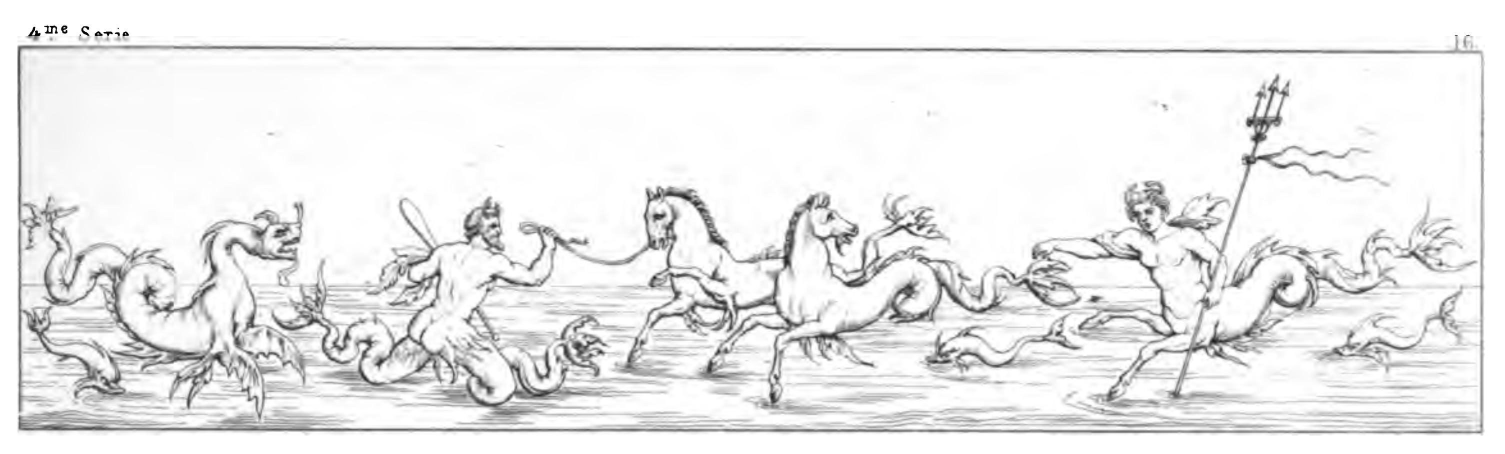
(2) Niceph. Greg., *loc. citat.*

(3) Capitol., *Marc. Aurel.*, 40.

(4) Non.; Næv. tragic.; Stat., *Theb.*, II, 45; *Achill.*, I, 58; Philostr., *Icon.*, I, 2.

PEINTURES.
Malerei.

4me Serie. 16.





H Roux sc.

M.r B. V. 2 P. 10.

VENUS MARINE.

Venus dem Meere entsteigend.

les plaines liquides. Un ichthyo-centaure (1), armé d'un trident qu'ornent des bandelettes flottantes, vole sur leurs traces; et à sa voix bien connue, l'un des deux coursiers s'est arrêté. L'autre frémit déjà de se sentir retenu par un triton qui a saisi les rênes brisées. Ce triton a, comme le centaure marin, deux espèces de cornes formées des pinces d'un cancre; mais il est vieux et barbu, tandis que son compagnon est imberbe; ses deux cuisses sont remplacées par deux queues de dauphin, tandis que l'autre, après le poitrail et les jambes de cheval, a le corps et la queue d'un grand poisson. Le triton tient de la main gauche une rame, peut-être enlevée à quelque barque qu'il aura submergée, selon un caprice auquel ces farouches habitants des mers n'étaient que trop sujets (2).

Enfin, derrière le triton, un monstre affreux est sorti des profondeurs de l'Océan, comme pour obéir aux ordres de Neptune et arrêter ses coursiers vagabonds. Ce monstre fabuleux, demi-dragon, demi-dauphin, était appelé *pistrix* ou *pristis*, et les anciens croyaient que la mer des Indes en nourrissait de pareils, ayant jusqu'à deux cents coudées de longueur : ils s'y trouvaient en compagnie avec des baleines de quatre arpents (3). Cela vaut bien le serpent de mer, le célèbre *kraken*, entrevu par quelques navigateurs modernes, et avidement accueilli dans les colonnes de nos journaux.

(1) Tzetz. ad Lycophr., 34.
(2) Pausan., IX, 21, 1.
(3) Plin., *Hist. Nat.*, IX, 3.

Le sujet de la deuxième frise est Vénus, portée sur les flots par un hippocampe. La déesse s'appuie mollement sur la croupe du monstre; de la main droite, elle tient une des rênes, comme pour ne pas laisser entièrement la conduite de sa monture à l'Amour, qui voltige devant elle en tenant l'autre rêne et portant une boîte d'odeurs, de la forme d'un coquillage : l'écharpe légère de Vénus se baigne d'une part dans les eaux, et flotte ensuite derrière elle en formant comme une voile : c'est ainsi que l'ont dépeinte tous les poëtes (1). Un autre Amour suit la déesse, en tenant au-dessus de sa tête une espèce de parasol, ou une ombrelle de soie, comme dit un poëte (2). La marche de ce petit cortége est ouverte par un dauphin, suivi d'un jeune ichthyo-centaure, portant deux objets qu'il est difficile de reconnaître. Peut-être sont-ce des coquillages d'une forme particulière; peut-être, des espèces de leviers de fer (*contus*), avec lesquels ces divinités de la mer entr'ouvrent les vastes syrtes, et dégagent les vaisseaux que la tempête y a jetés : ainsi l'on voit Neptune, avec Triton et Cymothoé, dégager les navires d'Énée :

Cymothoe simul et Triton adnixus acuto
Detrudunt naves scopulo; levat ipse tridenti,
Et vastas aperit syrtes (3).

(1) Mosch., *Idyll.*, 2, 124 et seqq.; Claudian., *de Nupt. Honor.*, 124.

(2) Apul., *Met.*, IV, p. 134.

(3) Virg., *Æn.*, I, 148.

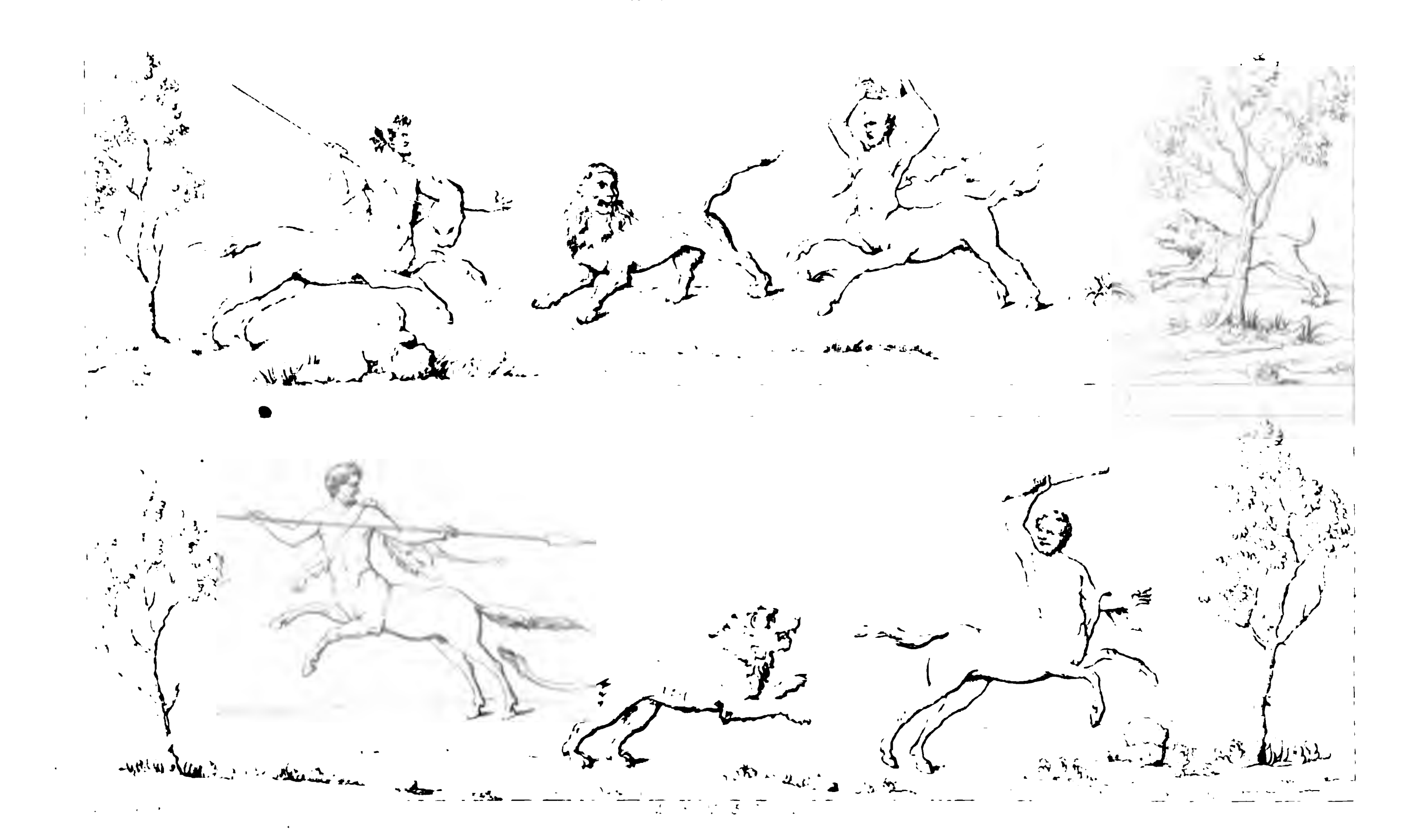


PLANCHE 17.

Les chasses les plus périlleuses étaient les divertissements favoris des enfants d'Ixion : et Chiron, le plus renommé d'entre eux, était célèbre par les victoires qu'il avait remportées sur les monstres des forêts. Les seuls vêtements des centaures consistaient dans les dépouilles des animaux qu'ils avaient tués.

Ces deux petites fresques sur fond noir représentent l'une et l'autre deux centaures attaquant un lion. Ici, les deux assaillants sont armés, l'un d'une pique, l'autre d'un quartier de roche; ils sont aidés par un terrible molosse; et le lion, en arrêt, s'apprête à se jeter sur celui de ses adversaires qui le frappera le premier. Là, un des centaures a déjà frappé de sa massue l'animal redoutable qui le poursuit, et l'autre chasseur se prépare à délivrer son compagnon en perçant de sa lance leur commun ennemi.

Le lion, surtout dans le dernier tableau, est peint avec beaucoup de vérité et de hardiesse : les artistes anciens nous montrent bien qu'ils savaient profiter de l'amphithéâtre, pour étudier ces terribles animaux dans leur force et leur liberté.

PLANCHE 18.

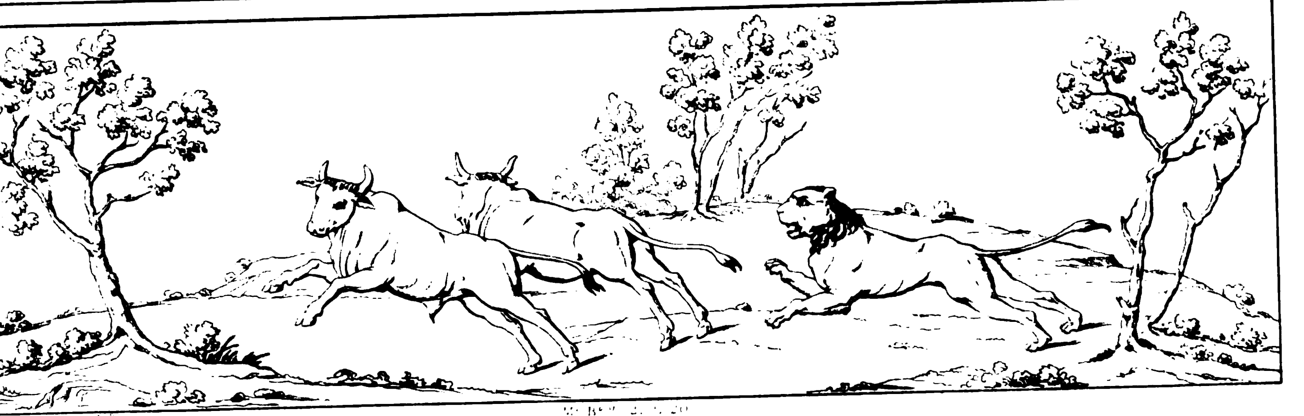
Ces deux chasses d'animaux ornaient le bas des lambris du portique intérieur de l'édifice connu vulgairement sous le nom de Panthéon.

L'ardente fureur des deux chiens, qui suivent leur proie sans dévier de la ligne droite; le trouble des biches, aveuglées par l'épouvante, et bondissant au hasard; la fuite plus habile du cerf, offrent des contrastes adroitement saisis, bien exprimés.

Les mêmes caractères se reproduisent avec des nuances diverses, dans les taureaux et le lion qui les poursuit. Un mouvement de la tête des deux bisulques indique qu'ils vont essayer de se retourner pour présenter leurs cornes à l'ennemi; mais trop tard sans doute : leur croupe aura déjà saigné sous ses griffes redoutables.

La même observation, que nous avons faite sur la planche précédente, s'applique encore à celle-ci : nous ajouterons que si les peintres anciens étudiaient patiemment leurs modèles, ils avaient aussi cette rapidité de pinceau, qui, dans la fresque surtout, doit répondre à la rapidité de l'inspiration : qu'on hésite un moment, l'étincelle est morte; la couleur a séché.

Série



Jagende Thiere.

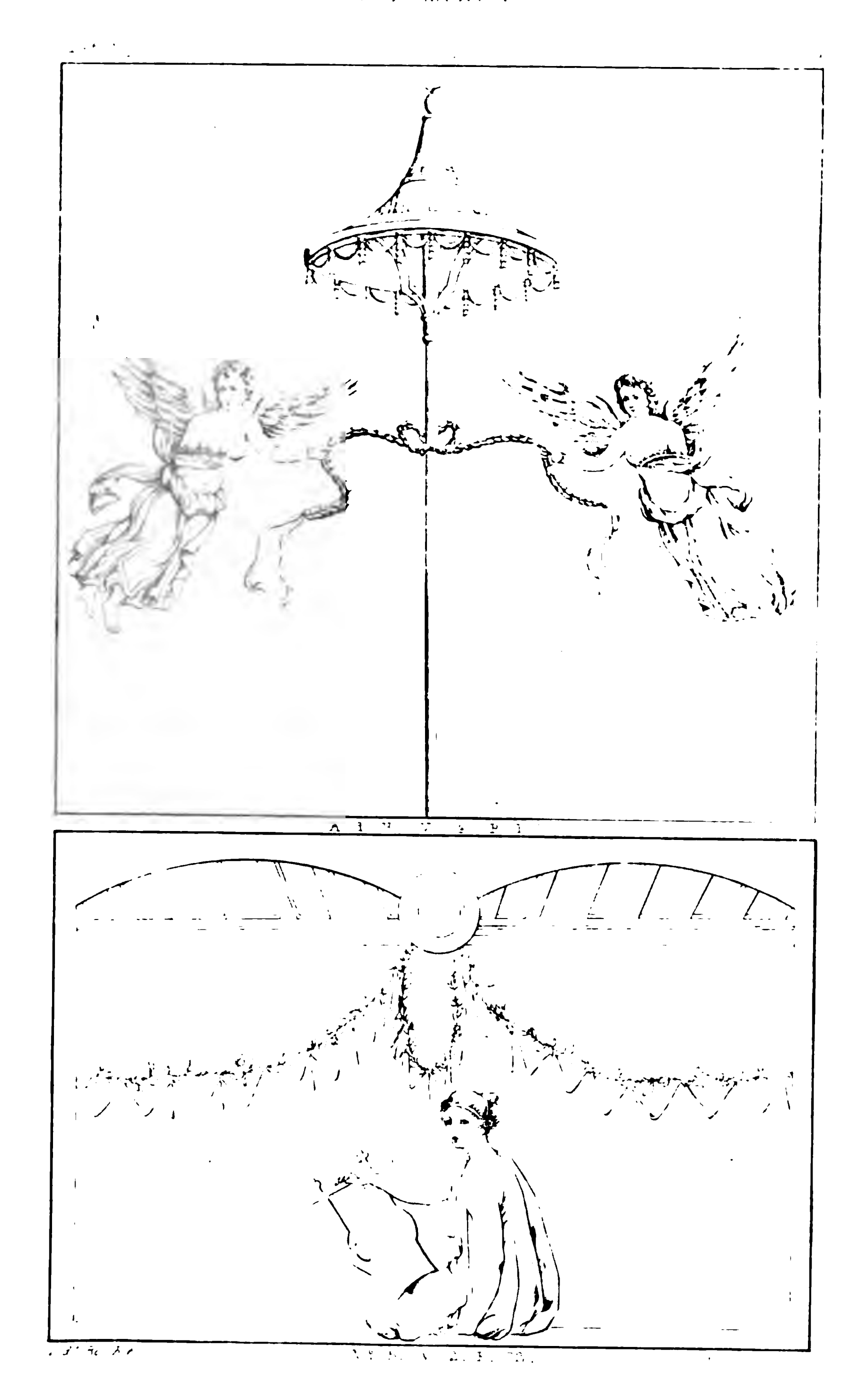


PLANCHE 19.

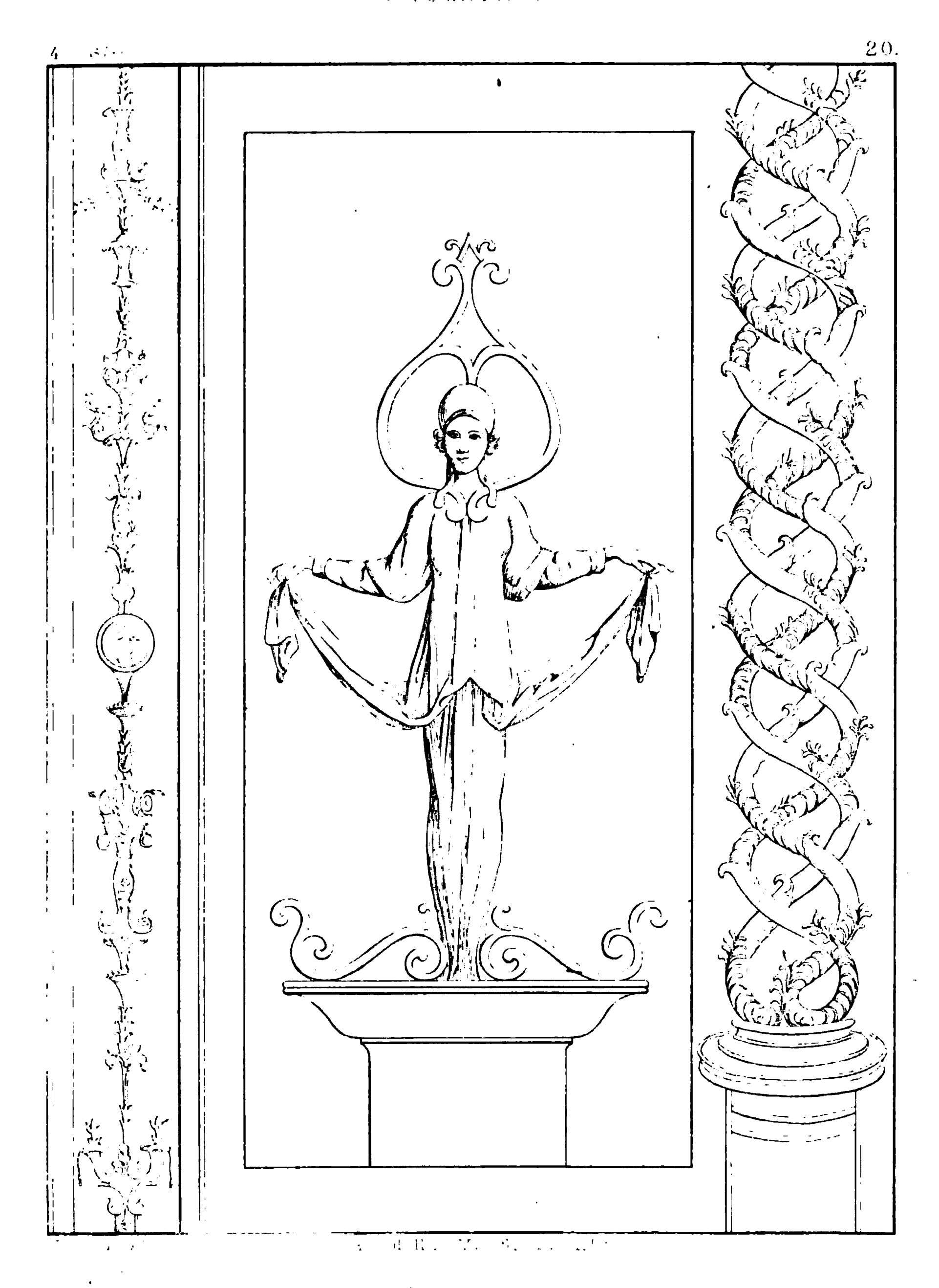
La composition de cette fresque sur fond blanc est pleine de grâce et de caprice. Du milieu d'un socle ou d'un pavé de couleur rouge, s'élève un mât, peint en bleu pâle, qui monte en grossissant, forme un renflement, un bourrelet, et supporte enfin une espèce de pavillon ou de baldaquin, soutenu par quatre petits supports, probablement à charnières comme ceux de nos ombrelles : ces supports sont également de couleur bleue. L'intérieur du pavillon est d'un bleu foncé; le bord, largement dentelé, est rouge et garni de festons et de pendants bleu de ciel : au-dessus se trouve un espace rayé de bleu turquin et d'un autre bleu très-pâle, presque blanc; puis vient une bande jaune avec des arabesques, et enfin le sommet de la hampe reparaît : il supporte une boule bleue, sur laquelle s'élève une espèce de fleuron de la même couleur. Au milieu du mât s'attache une bandelette verte, dont les bouts se divisent en deux cordons; et de chaque côté du mât, on voit en l'air une figure de femme ailée, qui soutient d'une main l'extrémité de la bandelette, et qui porte de l'autre main un disque d'or chargé de quelques rameaux verts. Ces deux figures sont tout à fait pareilles et symétriques entre elles; leurs cheveux sont de couleur blonde; les plumes de leurs ailes, jaunes à l'origine et bleues vers l'extré-

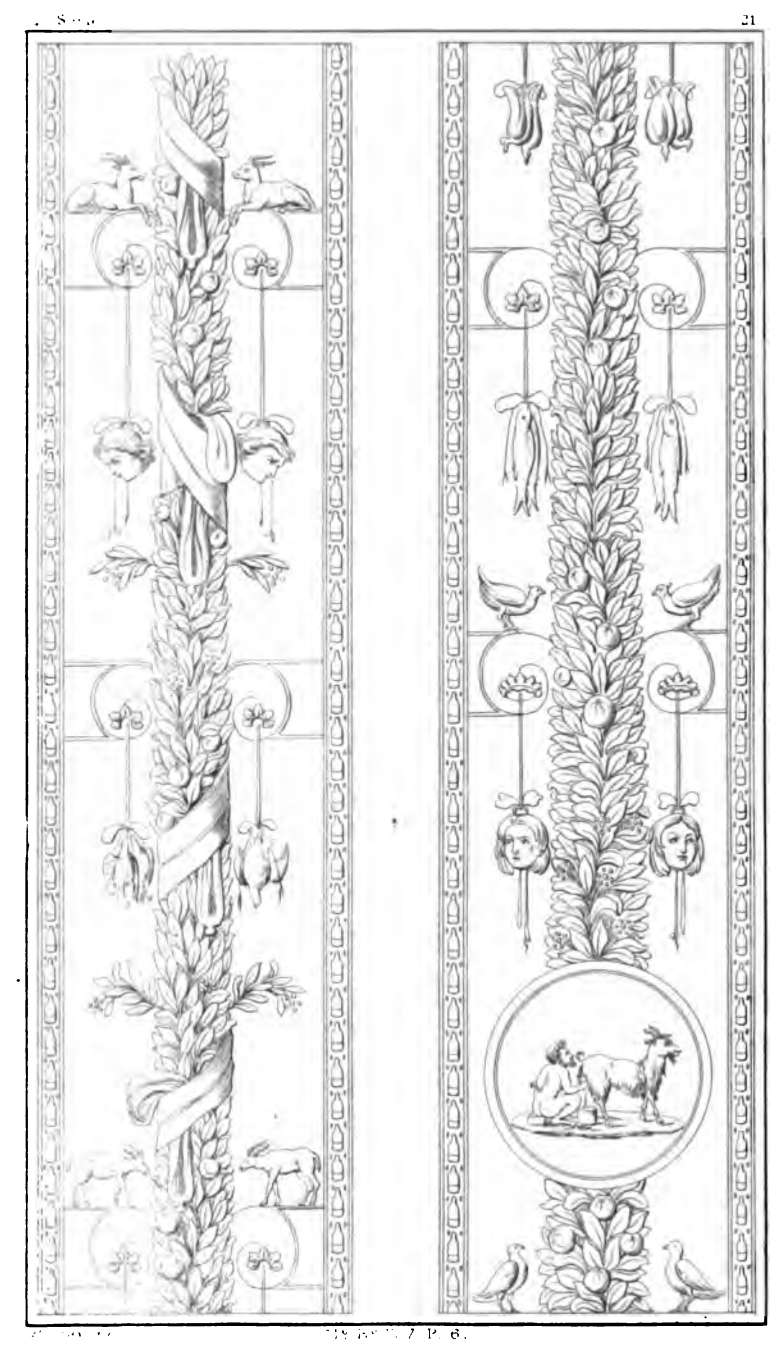
expression de physionomie qui convient plus à l'inspiration, à la méditation qu'à un repos inoccupé. Les guirlandes ornées de bandelettes, qui s'arrondissent au-dessus de la tête de la musicienne, offrent une disposition assez remarquable.

PLANCHE 20.

Le fragment de fresque sur fond blanc, reproduit au milieu de cette planche, offre une figure de femme, la tête couverte d'une coiffe jaune, avec deux barbes ou languettes qui retombent sur les côtés du cou. Le vêtement est composé de trois parties distinctes. Un ornement bizarre, de couleur d'or, part de la poitrine en deux rameaux qui s'étendent de part et d'autre autour de la face, se réunissent sur le sommet de la tête, et décrivent à peu près la forme d'une lyre : d'autres ornements en rinceaux se trouvent près des pieds, qui reposent sur un chapiteau d'un marbre rougeâtre. Ces ornements même, le genre de la coiffure, la proéminence des oreilles, la réunion des jambes, donnent à cette figure un cachet égyptien ou étrusque, ce qui veut peut-être dire la même chose.

Dans une bande d'arabesques, peints sur fond noir, qui occupe la droite de cette planche, on remarque deux oiseaux et un petit cercle destiné à renfermer une peinture : c'est une de celles où se trouvaient des Génies





que l'on a vus ailleurs (1). Comme toutes ces bandes sont identiquement pareilles de dessin et de couleurs, nous n'en donnons qu'une seule.

L'autre bande d'arabesques fait partie des ornements d'une des salles du prétendu panthéon : c'est un entrelacs de feuillages, qui paraît tracé au ponsif, et retouché ensuite à la main, avec beaucoup de hardiesse et de subtilité.

PLANCHE 21.

Ces deux bandes de guirlandes perpendiculaires doivent être placées bout à bout et ne forment qu'un seul morceau. Le fond en est blanc : les feuillages, les fruits, les masques, les oiseaux et les quadrupèdes, sont peints de leurs couleurs naturelles. A cinq places différentes, où des rinceaux sortent de la colonne de feuillages, il y a de petits trapèzes dont le fond est violet : le petit disque est de même couleur, et le Satyre qui trait une chèvre y est peint en clair obscur, comme un camée violet.

On remarquera sans doute le goût avec lequel sont assemblés et ajustés tant d'ornements divers, et la manière heureusement négligée dont sont drapées et nouées les quatre bandelettes qui serrent la colonne de feuillages dans sa partie supérieure. Mais ce que l'on admire surtout dans la peinture originale, c'est le fini des détails,

(1) Voy. *Peintures*, 3e série, pl. 117.

le précieux de l'exécution. On dirait de ces inestimables arabesques qui ornent les manuscrits du quinzième siècle, et particulièrement de celles qui sont dues au pinceau patient de Jules Clovio. Il est à remarquer que les décorateurs anciens savaient à propos finir leur travail, aiguiser et multiplier les coups de pinceaux, pour atteindre ce qu'on appelle *il colore sfumato*, à la manière de Léonard de Vinci; et à propos encore, risquer les touches hardies et *alla brava* des Rubens et des Veronèse. Ils se réglaient en cela sur la distance d'où chaque morceau devait être considéré: il leur arrivait souvent, dans la décoration de la même salle, d'employer la première manière pour les parties basses du lambris, la seconde pour les corniches et les frises élevées. Ils faisaient en cela preuve d'un goût et d'un discernement dignes d'éloges, et bons surtout à imiter.

PLANCHE 22.

Dans l'un et l'autre de ces deux fragments, des Pygmées, montés sur une barque, fendent les flots du Nil ou de ses marécages. La première nacelle, peinte en rouge, est conduite par deux nautoniers, portant à la ceinture une draperie verte : l'un rame; l'autre se roidit en tirant un filet, en halant quelque cordage qui tient peut-être à la rive : ce bateau est chargé de vases de terre à deux anses. De pareils vases étaient employés pour fabriquer

PEINTURES.
Malerei

4





PYGMÉES.
Pygmaeen

le vin de lotus, et le conserver pendant dix jours seulement; car il ne se gardait pas au delà : le fruit du lotus, qui était à peu près de la grosseur de l'olive, se déposait dans ces vases de terre : là, il achevait de mûrir et répandait son jus, qui subissait un commencement de fermentation; la liqueur ainsi obtenue était une boisson très-recherchée (1). Peut-être aussi ces vases sont-ils de ceux dans lesquels on apportait en Égypte les vins de la Phénicie et de la Grèce, et que les Égyptiens employaient ensuite pour transporter l'eau du Nil dans les provinces les plus arides et les plus reculées (2).

L'autre barque, de couleur rouge également, présente à sa proue la tête de l'épervier sacré, emblème d'Osiris : elle tire fort peu d'eau; ce qui induirait à reconnaître une de ces nacelles de terre cuite dont on se servait en Égypte (3). Les flots du marais qui porte cette embarcation sont couverts de lotus, et on y voit deux poissons de formes assez bizarres : l'un paraît être une espèce de seiche. Trois Pygmées montent ce frêle esquif. Un d'eux tresse une couronne de fleurs blanches pour en parer son compagnon courbé devant lui; et le troisième, placé derrière celui-ci, fait une grimace assez ridicule. Peut-être cette caricature renferme-t-elle quelque basse obscénité; mais nous n'avons ni l'intention ni le loisir de la deviner.

(1) Athen., *Deipnosophist.*
(2) Herod., III, 6.
(3) Strab., XVII; Juven., *Sat.*, XV, 27.

PLANCHE 23.

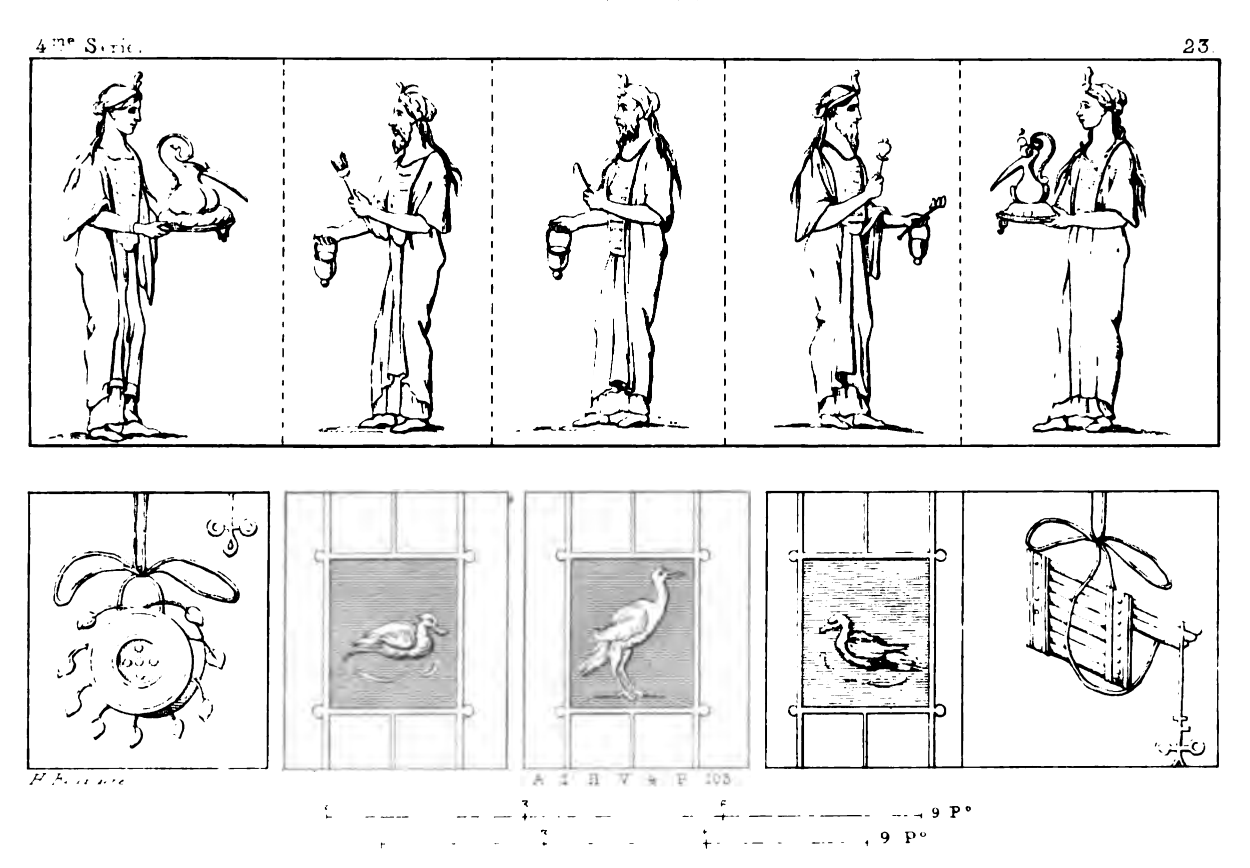
Les couleurs de ces cinq figures, peintes sur fond blanc, sont très-vives et parfaitement conservées. Elles sont vêtues d'une longue robe blanche, qui leur tombe sur les pieds : or, le blanc indique des prêtres, soit grecs ou romains, soit barbares (1). Par-dessus, une tunique étroite descend à mi-jambe, et ses manches larges ne vont que jusqu'au coude : cette espèce de vêtement s'appelait *colobium;* et les Romains s'en servaient aussi bien que les Grecs; les prêtres égyptiens le portaient également (2). Dans les figures des deux extrémités de la frise, qui n'ont point de barbe et qu'on peut prendre pour des femmes, ce vêtement de dessus est de couleur amarante; dans les autres, qui sont barbues, le colobium est bleu turquin. Toutes ont la tête couverte d'un morceau d'étoffe et ceinte d'un bandeau d'or, avec un ornement sur le front. Les prêtres de la Déesse Syrienne portaient cet attribut; et celui qui distinguait le grand pontife était d'or (3). Peut-être aussi sont-ce de petits panaches; car les tiares des Persans étaient décorées de plumes de paon (4). Nos cinq personnages ont les cheveux flottants sur les épaules, et cette particularité ne

(1) Jur., *Hist. crit.*, IV, 9, 6.

(2) Ferrar., *Anal.*, 25; Cassian., I, 5.

(3) Lucian., *de Dea Syria;* Apul., *Metam.*, VIII.

(4) Schol. Aristoph., *Acharn.*, 63.


9 P°
9 P°

convient nullement aux prêtres d'Isis et au sacerdoce égyptien en général. La longue barbe de trois d'entre eux détruisait déjà toute vraisemblance à cet égard : la nudité du menton et de la tête même des prêtres d'Isis est un fait généralement connu (1); il a donné lieu au proverbe : μήτε ἱερόστολη, καὶ ξύρησις Ἰσιακὸν (2), «Ce n'est pas l'habit sacré, ni la tête rasée qui fait le prêtre d'Isis.» A la vérité, le culte d'Isis expliquerait la présence de deux jeunes gens, et peut-être d'une femme; car la première figure, qui seule porte au poignet un cercle d'or, pourrait appartenir à ce sexe. Mais une prêtresse convient au moins aussi bien aux mystères syriens qu'à ceux de l'Égypte. La chaussure de tous ces personnages est formée d'une étoffe jaunâtre, ce qui est encore propre aux prêtres de la Grande Mère (3). Mais la partie la plus remarquable de tout leur costume, c'est une espèce de pectoral, chargé de lames d'or, de lignes horizontales et d'autres signes ou caractères, et attaché par des agrafes sur les deux épaules. Le pectoral était l'attribut spécial du grand prêtre des Juifs, et on le retrouve aussi en Égypte (4); mais un pareil ornement, nommé προστηθίδιον, convient surtout aux Galles et aux autres prêtres de Cybèle, l'amante d'Atys et la Déesse Syrienne (5). On peut donc conclure avec beaucoup de

(1) Diod., I; Firmic., *de Er. Prof. Relig.*; Salmas., *de Coma.*

(2) Plutarch., *de Isid. et Osirid.*

(3) Apul., *Met.*, VIII.

(4) Ælian., XIV, 34.

(5) Polyb. apud Suid., in Γάλλος; Suid., in Προστηθίδιον; Dion. Halic., II, p. 91.

vraisemblance, et de cette dernière remarque et de toutes celles qui précèdent, que le peintre a voulu représenter ici, dans les deux personnes sans barbe, deux Galles, puisque ces prêtres étaient eunuques; et dans les trois hommes barbus, d'autres prêtres de la même déesse, que l'on distingue des premiers (1).

Les trois figures du milieu tiennent d'une main un petit seau d'or, sans pied, et de l'autre un petit instrument du même métal, qui est pour l'une un goupillon, pour l'autre un petit couteau, pour la troisième, enfin, encore un goupillon : cette dernière a, en outre, dans la même main que le vase, un petit râteau à trois dents; instrument dont les Juifs se servaient dans le temple, et dont l'Écriture parle, sous le nom de *fuscinula tridens* (2). Tous ces usages appartiennent donc à l'Asie, et peuvent se rapporter au culte de la Déesse Syrienne.

Les cinq fragments de la vignette sont peints sur fond rouge. Le premier offre un cymbalum de couleur jaune, avec le milieu vert, orné de fleurons, de rubans et de grelots blancs. Les trois suivants sont de petits cadres fixés par des barres blanches, comme autant de métiers sur lesquels on aurait tendu une toile et brodé des sujets en couleur : dans ceux des côtés, la toile est jaune, et la broderie représente un canard; au milieu, une grue figure sur une toile verte. Enfin, le dernier fragment offre une syrinx jaune, dont les huit roseaux sont unis par

(1) Lucian., *de Dea Syr.*

(2) *Reg.*, I, 2, 13; III, 7, 50; IV, 12, 13; *Num.*, 4, 14.

PEINTURES.

Matériel.

4e Série.

24.



A. d'H. V. E. P. 260

Genius Dianensis.

PEINTURES
Malerei



deux bandes de couleur verte : elle est suspendue à des cordons blancs, auxquels tient aussi une espèce de clef, un instrument de la même couleur, semblable à celui qui figure à côté du cymbalum.

PLANCHE 24.

Cette petite composition, trouvée dans les fouilles de Civita, est un chef-d'œuvre de grâce et d'expression. Il serait difficile d'imaginer une pose plus pittoresque, plus harmonieuse et mieux équilibrée, que celle de ce petit Génie ailé, qui de la main gauche soutient une espèce de bassin ou de conque rouge, et de la droite y verse pardessus sa propre tête une liqueur, qui doit être de l'eau ou du lait. Une svelte gazelle, avec son air naïf et son œil doux, se présente pour boire dans le bassin. Le Génie est entièrement nu; une large draperie d'une couleur changeante, qui va du rouge au vert, passe sur son bras gauche et flotte des deux côtés autour de lui : c'est plutôt une parure qu'un vêtement.

C'est peut-être le Génie de Diane; car la biche était consacrée à cette déesse de la chasse.

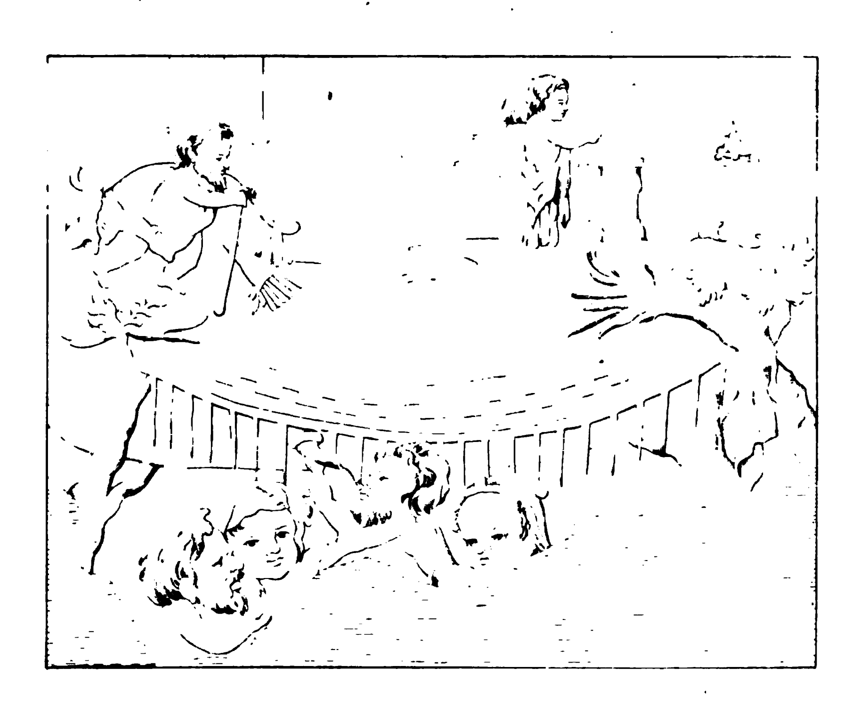
PLANCHE 25.

Ces trois paysages, où l'on reconnaît la nature égyptienne et celle du pays des Pygmées, ont été trouvés en-

semble dans une maison de Pompéi, voisine d'une des portes de la ville. Ce sont encore des marais à perte de vue; d'énormes hippopotames, dont le pied s'enfonce à peine dans la vase et l'eau peu profonde; des crocodiles qui se jouent parmi les roseaux; des canards qui nagent au milieu des feuilles et des fleurs blanches du lotus. L'hippopotame ou cheval de rivière est un quadrupède qui avait frappé vivement l'imagination des anciens: ils attribuaient à cet animal l'invention de la saignée (1), prétendant que lorsqu'il se sent incommodé par le sang, il se frotte contre les cailloux du rivage, contre un roseau aigu, ou se fait une blessure avec ses propres défenses, blessure qu'il guérit ensuite en se vautrant dans la boue. Il paraît qu'on lui a quelquefois donné le nom de *chœropotame* ou cochon de rivière. Le crocodile était l'objet de croyances encore plus absurdes: des critiques ont pensé que son véritable nom était *corcodile*, κόρκοδειλος, et que ce nom venait de la crainte qu'inspirait à ce reptile un certain petit poisson nommé κόρχορος. Il est beaucoup plus simple de rapporter le mot crocodile à une origine tout égyptienne, qui probablement sera bientôt expliquée.

Le crocodile, qui occupe le devant du cadre du milieu, porte sur son dos un Pygmée, vieux et à moitié chauve, tenant dans ses mains quelques tiges de plantes de couleur blanche.

(1) Plin., VIII, 26.





Au bas de la planche, un cadre plus large et moins haut représente encore une vue de la même contrée. Un crocodile se vautre sur le rivage; un hippopotame se promène dans le marais, où nage un canard; et au milieu se trouve un enclos, avec une fabrique et des arbres: mais cet édifice est plus petit encore que ceux mêmes qu'habitent les Pygmées; et les arbres, quoiqu'ils ressemblent beaucoup au palmier égyptien, ont quelque chose d'étrange et de fantastique.

PLANCHE 26.

Le fragment qui occupe le haut de cette planche représente des Pygmées qui célèbrent une fête. Ce peuple singulier était regardé par les anciens comme fort religieux; et notre tableau est une expression de cette donnée. Le fond de la scène est fermé par des murailles grisâtres, qui indiquent un édifice d'une construction assez compliquée. Sur le côté est un petit temple à fronton, sans colonnes, fermé par une simple porte; en avant, un socle qui porte un sphinx; et plus en avant encore, un autel, sur lequel deux personnages vêtus de longues draperies blanches, viennent déposer leur offrande. De l'autre côté, un troisième Pygmée accourt, en prenant pour appui un bâton, et portant sur l'épaule un autre bâton recourbé, aux deux extrémités duquel sont suspendus des objets qu'on ne peut reconnaître. Nous

avons vu d'abord la partie religieuse et publique de la fête : en voici maintenant le côté privé, la véritable réjouissance, que les hommes aiment beaucoup à prendre pour eux-mêmes, tout en faisant honneur aux dieux. Le premier plan du tableau est occupé par une tente ornée de festons et suspendue à deux arbres, et sous cet abri toute une famille de Pygmées est rassemblée et occupée à boire, à manger et à se divertir. La perte d'une partie de cette karmesse flamande, transportée dans l'antiquité, nous paraît vraiment regrettable. Nous aurions voulu voir les brocs et les plats, et tout ce qu'il y a sur la table et tout ce qu'il y a dessous : nous aurions voulu connaître complétement le Jordaens, le Teniers ou le Callot de Pompéi.

Ces trois autres fragments ont fait partie de la décoration d'un même pan de muraille. C'est d'abord un rameau de vigne, garni de feuilles et de grappes; puis un bouc qui danse sans être posé sur le sol, et qui a derrière lui une espèce de pilastre couvert de feuillages; puis enfin un satyre dansant de même, et faisant peut-être pendant avec le bouc : une guirlande légère flotte autour de cette figure, qui tient d'une main une syrinx, et de l'autre une corne d'animal, la trompette rustique, *pastorale signum* (1).

(1) Virg., *Æn.*, VII, 513.

PEINTURES.

Malerei.

4ᵉ Série. 27.

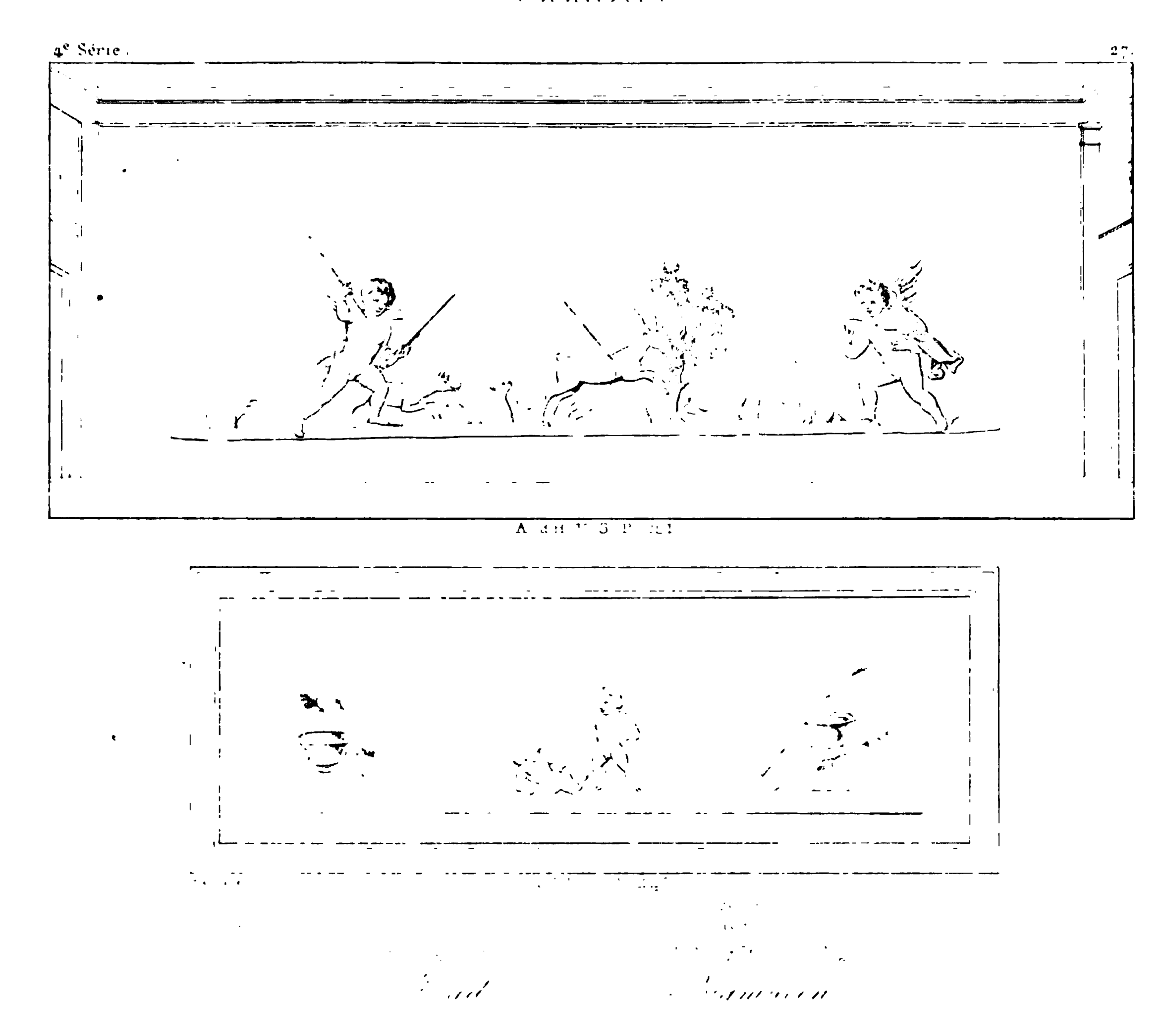


PLANCHE 27.

Dans un cadre composé d'une architecture peinte de rouge et de vert, avec des ornements de couleur claire, et formant comme l'avant-scène d'un théâtre, on voit sur un fond noir deux petits Génies ailés, portant une draperie violette, avec des cercles d'or aux poignets, aux jambes et au cou : l'un, accompagné d'un chien et armé de javelots, poursuit un cerf qu'il a déjà blessé, et qui emporte le trait avec lui ; l'autre s'avance doucement et sans bruit, pour surprendre au gîte un lièvre endormi ou broutant le serpolet. Ces deux genres de chasse si différents, exprimés avec beaucoup de feu et de naturel, ne sont peut-être qu'une double allégorie qui représente la Force ouverte et la Ruse.

Le cadre inférieur offre deux nains, στίλπωνες, σκωπαῖοι, *pumiliones*. Auguste et Tibère faisaient un grand cas de ces erreurs de la nature (1), ἁμαρτήματα (2) ; Alexandre Sévère, bien loin de là, fit donner au peuple romain tous ceux qu'avait rassemblés son prédécesseur (3). Domitien en eut qui paraissaient comme des gladiateurs dans l'arène, où figuraient aussi des femmes (4). Ici, ce

(1) Sueton., *Octav.*, XLIII, 9, et *Tiber.*, LXI, 17.

(2) D. Johann. Chrysost., *Epist. ad Timoth.*, I.

(3) Lamprid., *Alex. Sev.*

(4) Xiphilin., *Domit.*; Stat., *Sylv.*, I, 19 et seqq.

sont des pugilistes. L'un des deux athlètes est déjà renversé, et lève la main pour se déclarer vaincu : *Cedo*, *en manum tollo*, comme Cicéron le disait à la Fortune (1).

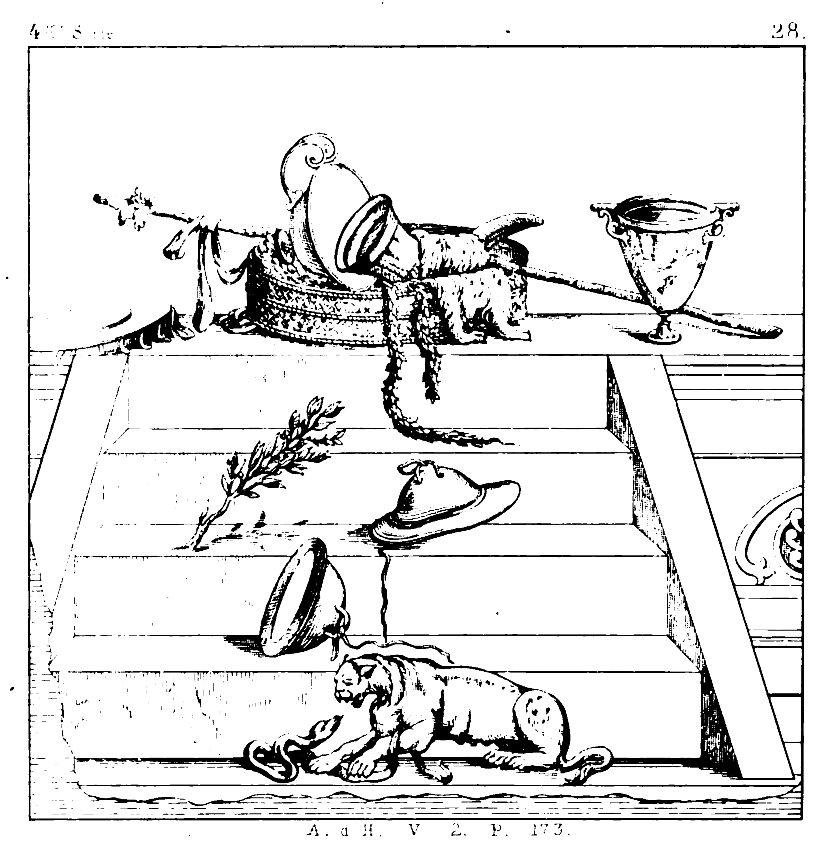
De chaque côté du théâtre de ce combat, on voit un vase et deux palmes; et près de l'un des deux vases, un disque : ce sont sans doute les prix destinés au vainqueur.

PLANCHE 28.

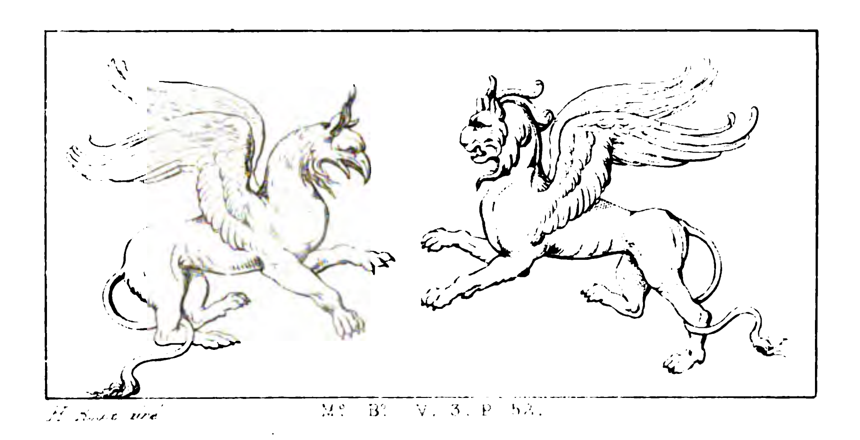
La première partie représente un escalier de marbre ou de maçonnerie, sur les marches duquel sont dispersés presque tous les objets divers qui forment les attributs de Bacchus. Sur le gradin inférieur ou sur le sol même, ce que l'on peut difficilement distinguer, par suite de la dégradation fâcheuse que la fresque a subie en cet endroit, on voit un tigre qui combat un serpent ou plutôt qui joue avec lui, ces deux ennemis naturels devant être momentanément réconciliés par le dieu auquel ils sont tous deux consacrés. Plus haut, sont les petites cymbales antiques, appelées crotales, *concava æra* (2), dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Là se trouve encore un rameau de laurier; et l'on ne s'en étonnera pas, si l'on se rappelle que le laurier était consacré au

(1) Lactant., III, 28.

(2) Ovid., *Met.*, IV, 29.



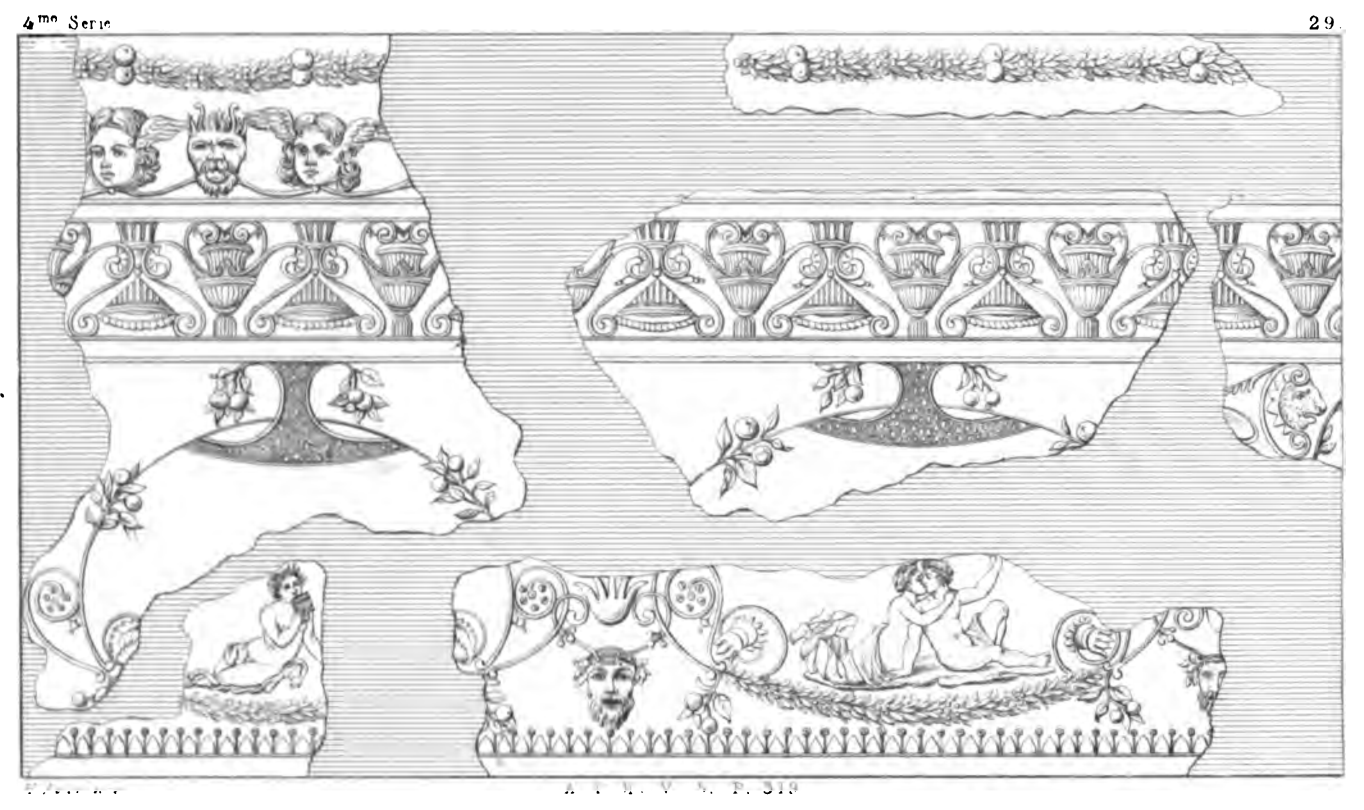
A. d H. V. 2. P. 173.



H. Roux ainé Mo. Bo. V. 3. P. 52.

PEINTURES.
Malerei.

4me Serie | 29.



1 — 2 — 3 — 4 P°

triomphateur de l'Inde aussi bien qu'à Phœbus (1). Vient ensuite une longue guirlande de fleurs et de feuillages, qui retombe sur les deux gradins supérieurs, en sortant d'un *calathus* ou panier de joncs, dans lequel on voit un thyrse aux bandelettes rouges, une coupe d'argent, cratère ou cotyle, un rhyton de couleur rouge avec les extrémités dorées, et enfin une peau de panthère avec ses griffes. Sur ce plan supérieur, que l'on peut supposer être le sol d'un temple de Bacchus, on voit encore un cymbalum orné d'un grand nombre de grelots, avec un cercle d'or; et de l'autre côté, un grand vase d'argent, un cantharus à deux anses, dont la surface paraît ornée de bas-reliefs. Tout ce tableau de nature morte et d'animaux est irréprochable, non-seulement sous le rapport du coloris, mais aussi, ce qui est plus rare, pour le tracé des ombres et de la perspective.

Ces deux monstres imaginaires, le lion ailé et le griffon, qui semblent prêts à en venir aux mains, sont traités avec ce goût et ce sentiment antiques, qui savent rendre vraisemblables les choses les plus contraires à l'ordre régulier de la nature.

PLANCHE 29.

Le dessin de cette frise, quoique fort compliqué, est tracé avec beaucoup de netteté dans les parties les plus

(1) Tertull., *de Coron. mil.*, 12.

symétriques, avec beaucoup de fini et de délicatesse dans celles qui laissaient quelque chose à la liberté du pinceau. Quoiqu'on ait à y regretter de grandes lacunes, les fragments qui subsistent conservant entre eux leur distance primitive, il sera facile de saisir l'esprit et l'ensemble de tout ce morceau. Il se divise en deux bandes, distinctes par la couleur du fond, qui est rouge pour la partie supérieure de la frise, noir pour celle de dessous. Dans la première bande, la guirlande est peinte au naturel, les fleurs blanches, les fruits jaunes et rouges : les masques sont couleur de chair, et les ailes qui ornent les têtes d'enfants vues de trois quarts sont blanches. Ces espèces de vases, de paniers, et de cloches, qui forment ensuite un enlacement plus riche peut-être que léger, imitent la dorure. Nous passons alors au fond noir; et ici le genre d'ornement prend une délicatesse plus remarquable : les baguettes sont toujours dorées; les feuillages, les fleurs, les fruits, les masques, peints au naturel : les figures de la nymphe et du faune qui s'embrassent, celle de la jeune fille qui joue de la flûte, sont touchées avec un sentiment exquis : les pieds de la première nymphe, se levant avec sa draperie, lui donnent beaucoup de mouvement. On remarquera que ces écussons ovales, qui renferment les figures, sont de deux grandeurs et de deux dispositions toutes différentes, et sans doute alternativement répétées : la variété dans l'unité, c'est tout le secret de l'ornement comme des autres branches de l'Art.

Uccelli.

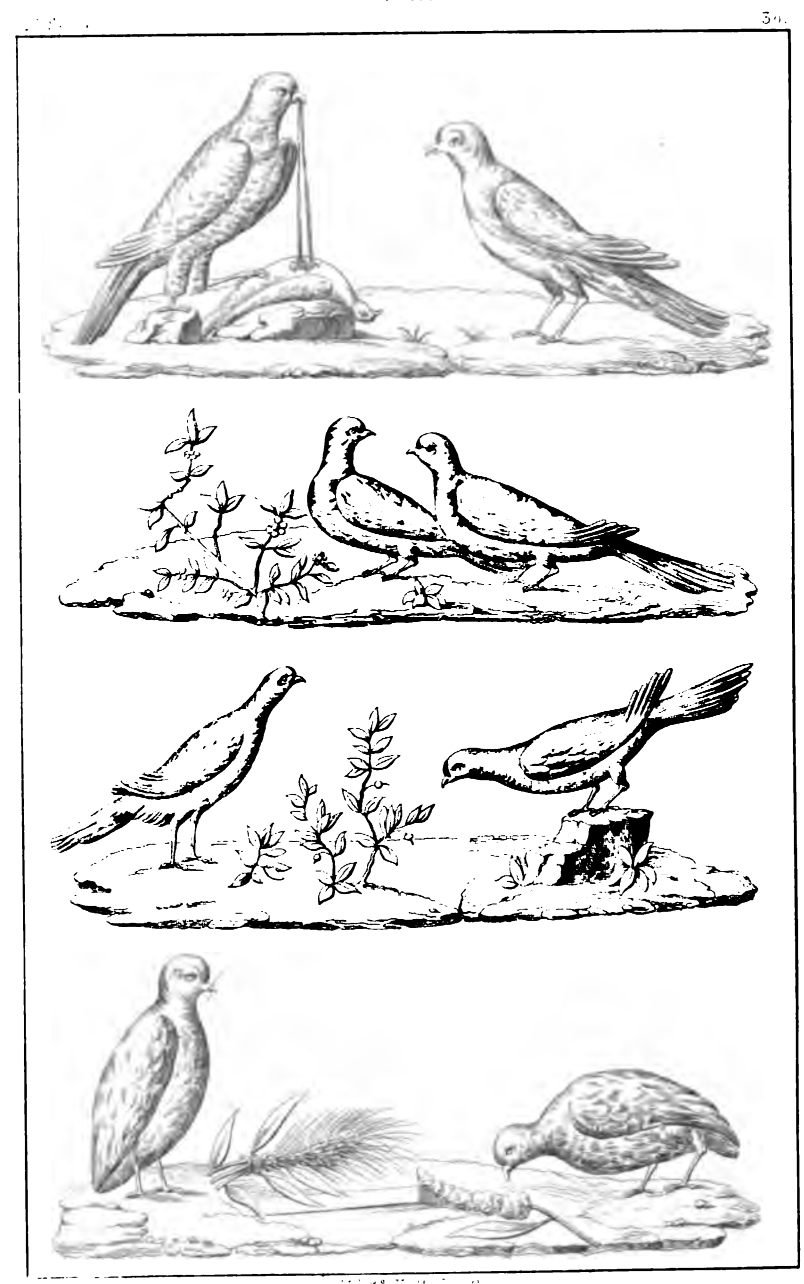


PLANCHE 30.

On a réuni ici quatre petites fresques, dont chacune représente deux oiseaux peints, de grandeur naturelle, et avec les couleurs qui leur sont propres. Les deux pigeons sont bien posés; et il y a surtout une bonne observation de la réalité dans l'attitude des cailles, qui becquètent du blé et du millet.

Les tableaux reproduits dans cette planche et dans une foule d'autres, appartiennent à une classe pour laquelle les anciens n'avaient point d'autre dénomination que celle de *rhopographie*, ῥωπογραφία. Les lexicographes et les étymologistes ayant longtemps accumulé sur ce point les opinions les plus bizarres et les discussions les plus subtiles, on nous permettra de nous y arrêter un peu. Le mot *rhopographie*, venant de ῥῶπες, broussailles, n'avait signifié primitivement que peinture de paysage : *pittura di paesaggi* en italien, *landschaft mahlerei* en allemand, *landscape* ou *gardening* en anglais; mais bientôt, étant habituellement opposé à *mégalographie*, μεγαλογραφία, « peinture de grands sujets, peinture historique, » le premier terme prit une signification plus étendue et moins précise : il s'appliqua donc à la représentation de tous les petits sujets, c'est-à-dire des êtres inanimés, des produits de la nature et de l'art, des choses qui servent de nourriture à l'homme, et enfin des animaux.

Le mot ῥῶπος avait pris d'ailleurs la même extension, et en était venu à signifier « une pacotille de menues marchandises. » Ainsi prodigué, cet art était tombé dans le mépris; et Pline (1), ayant à parler de la célébrité que Pyreuchus s'y était acquise, ne peut s'empêcher de s'en étonner: il fait remarquer que l'on disait de son temps qu'une figure était peinte en rhopographie, pour indiquer qu'elle n'avait aucun mérite. Ainsi, la dénomination, discréditée par un mauvais usage, finissait par nuire à la chose. N'en est-il pas de même chez les modernes de l'expression correspondante, peinture de genre ou tableau de chevalet? Et ne serait-il pas à désirer que la critique pittoresque empruntât à la langue grecque des mots caractéristiques, propres à marquer les subdivisions de cette grande classe des produits de l'art? On aurait, par exemple, la carpographie, l'ichthyographie, l'ornithographie, l'anthographie, la sitographie, la cosmésiographie, etc., etc. Les arts, comme les sciences, doivent tendre à perfectionner leur nomenclature; et dans toute branche des connaissances humaines, les progrès du langage non-seulement signalent, mais favorisent et accélèrent les progrès de la raison et du goût.

(1) *Hist. nat.*

PEINTURES.
Malerei.

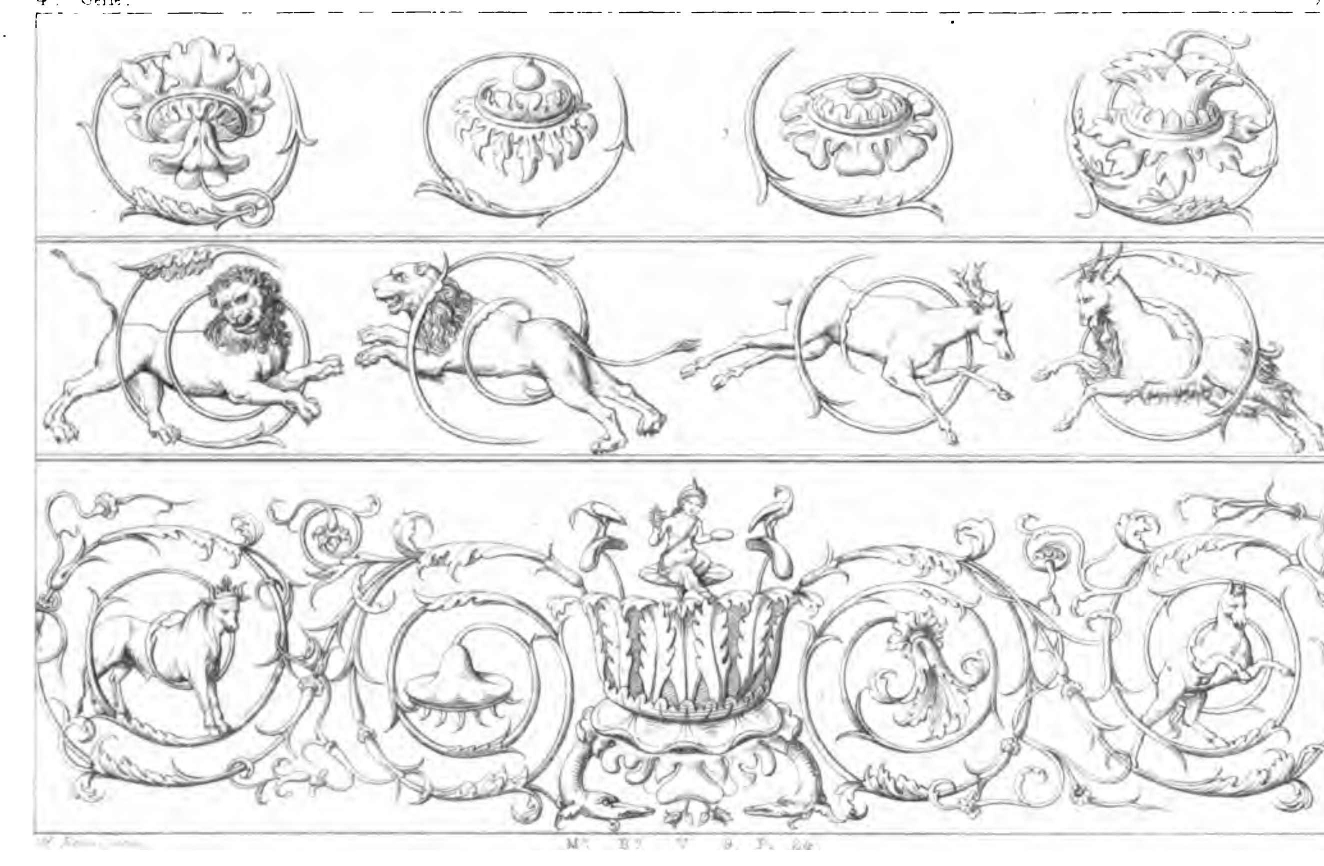


PLANCHE 31.

En pratiquant des fouilles près de Saint-Pierre *in vinculis*, parmi les ruines du palais de Titus, on trouva plusieurs chambres souterraines, ornées de peintures capricieuses, de rinceaux de feuillages et de guirlandes, le tout peint à fresque, avec quelques ornements de bas-relief en stuc. Ces peintures furent appelées grotesques, en italien *grottesche*, à cause du lieu qu'elles décoraient, et qui était une espèce de crypte ou de grotte : à ce nom, bientôt détourné de sa signification, on substitua depuis celui d'arabesques, en italien *rabeschi*, dénomination plus impropre encore que la première, puisque les Arabes, qui, à la vérité, composaient avec assez de goût des ornements capricieux et variés, étaient esclaves d'un principe religieux qui leur défendait d'y placer des figures d'hommes ou d'animaux. Il y a donc anachronisme et inexactitude à la fois, à donner le nom d'arabesques aux ouvrages des décorateurs anciens : ceci se rattache encore à ce que nous venons de dire de la nécessité de régulariser la nomenclature pittoresque.

Mais reprenons l'histoire de la première découverte dans le genre qu'on pourrait appeler *cosmésiographie*, c'est-à-dire peinture d'ornement. Jean d'Udine et Raphaël, étant venus visiter les fouilles, furent frappés de l'excellence du dessin de ces fresques, de la richesse et de la

fraîcheur de leur coloris : car, ayant échappé à l'influence destructive de l'air et des variations de la température, elles semblaient à peine échappées au pinceau. La bizarrerie de ces caprices et leur variété infinie, la légèreté de ces rinceaux de stuc, l'harmonie des fonds diversement colorés, l'heureuse invention et l'exécution facile des épisodes et des accessoires de toute espèce, s'emparèrent de l'imagination tout entière de Jean d'Udine, qui ne se contenta pas de dessiner plusieurs copies de ces fresques, mais qui résolut de s'approprier entièrement ce genre de composition. Après plusieurs essais, il réussit à imiter l'enduit sur lequel avaient travaillé les artistes anciens; puis il reproduisit leurs chefs-d'œuvre avec grâce et facilité, et ainsi il s'attira presque la gloire d'un inventeur. Raphaël le suivit d'abord dans cette carrière; mais il y prit bientôt le pas avec la supériorité du génie, et le Vatican sortit des cryptes de Titus. Le secours que Raphaël et Jean d'Udine avaient tiré des fresques antiques, parut une chose si importante, que, pour faire de leurs ouvrages un monument unique dans le monde, on résolut de combler les fouilles ouvertes : peut-être s'aperçut-on aussi que l'exposition au grand air altérait rapidement l'œuvre ancienne; quoi qu'il en soit, ce fut aux dépens de l'original qu'on augmenta le prix de la copie. S'il faut en croire Serlio, on ne s'arrêta point là : des fresques pareilles, découvertes à Pouzzol, à Baies et à Rome, furent détruites à la même époque par une main jalouse; et la postérité sévère peut demander compte de ce sacrilége

au Pinturicchio, à Vaga, à Jean d'Udine, et enfin à Raphaël..... Mais non, leurs disciples seuls ont pu se rendre coupables de ces actes de séides : plus jaloux, comme il arrive, d'assurer la gloire de l'école par la violence et le vandalisme, que par le travail et l'étude.

Les grotesques d'Herculanum remplaceront les modèles détruits : plût au ciel que ces originaux enfantassent à leur tour des imitations pareilles à celles du Vatican! Le nouvel échantillon que nous reproduisons, prouvera qu'ils en sont dignes. Rien de plus gracieux que la course du cheval, de la chèvre, du cerf, du lion et du tigre, à travers ces rinceaux. La fleur de lotus et la croix, ou le Tau, entre les cornes du bœuf immobile ; le petit Horus, sur une fleur de la même plante ; les deux ibis, perchés sur deux feuilles ; les deux têtes de crocodiles, qui vont dévorer deux boutons de rose : tous ces accessoires indiquent un souvenir des bords du Nil, dans une œuvre de l'art grec. Nous n'avons donné que quatre animaux et quatre fleurs variées : ce sont les parties principales des deux côtés de la frise, côtés tout à fait semblables, d'ailleurs, à la partie du milieu, qui est dessinée seulement sur une plus petite échelle, et qui occúpe le bas de notre planche. Ce que nous n'avons pas reproduit, et ce dont notre description ne donnera qu'une faible idée, c'est la vivacité du coloris, la mollesse du pinceau, et le *sfumato* dans lequel se fondent habilement les teintes les plus diverses.

PLANCHE 32.

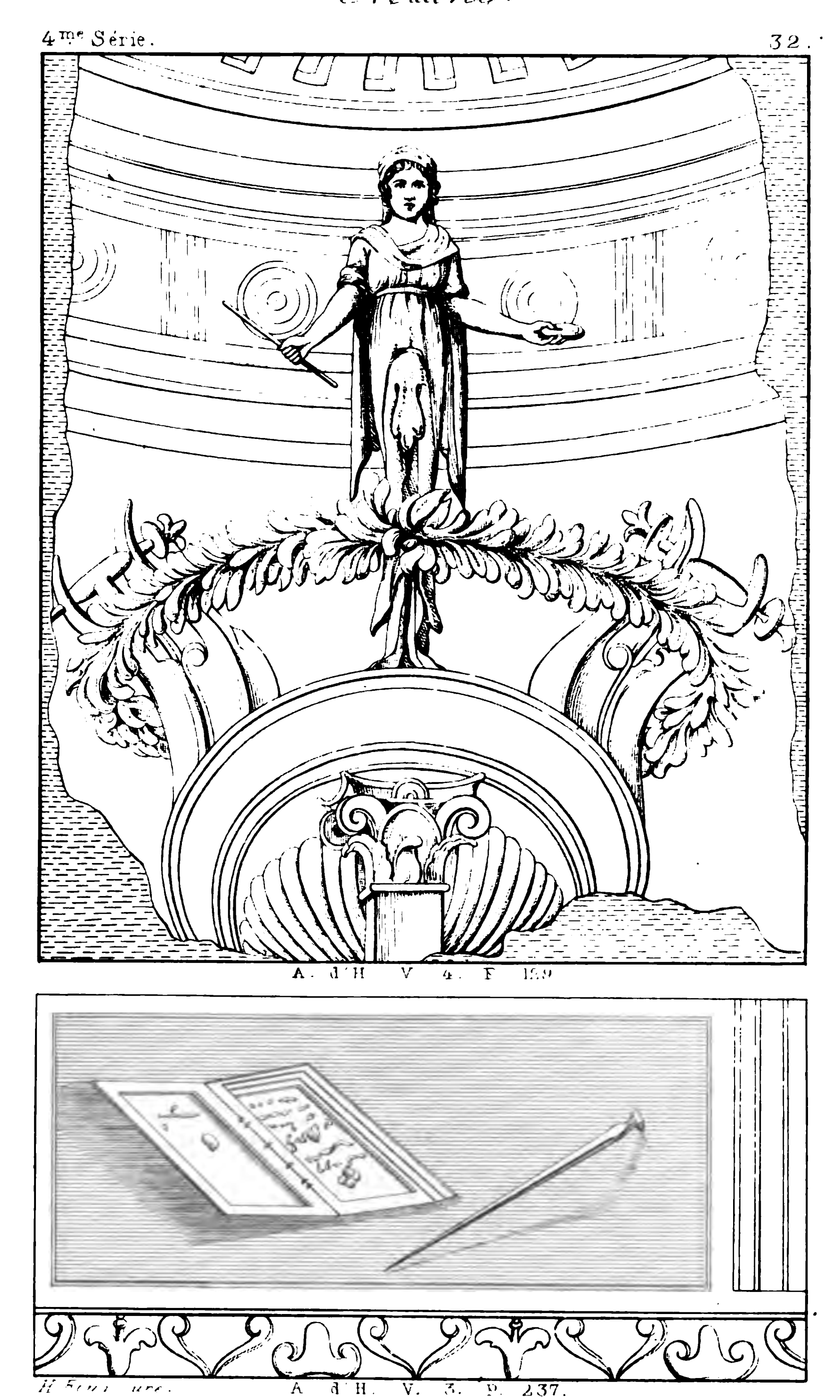
Ce fragment de fresque, sur fond blanc, offre une composition bizarre, qui ne manque pas d'un certain grandiose. Sur le chapiteau semi-corinthien d'un pilastre, se pose une grande conque ou vasque à peu près circulaire, dont on ne peut comprendre parfaitement la disposition, vu le mauvais état du bas de la peinture; peut-être a-t-elle la forme d'un char : ce qu'il y a de positif, c'est qu'elle est terminée en coquille. Des deux côtés, deux grandes lyres sont placées comme les deux anses du vase. Beaucoup d'archéologues ont pensé que le putéal de Scribonius Libon, près du champ Scélérat, était un autel rond, ceint de feuillages et décoré de deux lyres (1) : ce qui porterait à voir ici un monument du même genre. Mais ce putéal, dont la figure nous a été transmise par les médailles de la famille Scribonia (2), a paru à d'autres antiquaires n'être surmonté que de deux vases sacrés appelés *simpuvium*, ou même de deux ouvertures, afin que, du fond du putéal, on pût voir le ciel d'où la foudre était tombée autrefois sur ce lieu (3).

Quoi qu'il en soit, les lyres, qui s'offrent ici bien dis-

(1) Putean., *de Jurej.*, in *Thes. ant. rom.*, tom. V; Pier. Valerian., *Hierogl.*, XLVII, 1; Beger., *Thes. Br.*

(2) Perizon., *Anim. Hist.*, III, p. 155; Spanh., *de P. et V. N.*, dissert. X, tom. II, p. 189.

(3) Agostin., *Dial.*, IV, p. 133.



A. d'H. V. 4. P. 129

H. Roux aîné. A. d'H. V. 3. P. 237.

tinctes, sont certainement des emblèmes de l'Amour et de la Concorde (1). Ces deux instruments sont liés par une vaste couronne, de myrte sans doute (2); et ces emblèmes réunis indiquent suffisamment une Vénus Maritale ou Vénus Junon (3), dans cette figure qui s'élève du sein d'un faisceau de feuillages, la tête voilée, et tenant d'une main un sceptre et de l'autre une patère. Peut-être encore est-ce la Concorde elle-même, telle qu'on la voit sur une médaille de la famille Æmilia (4).

Tout cet appareil est entouré d'une architrave, d'une soffite et d'une corniche circulaire, et surmonté d'une coupole ou d'un dôme orné de caissons; c'est sans doute le tholus du temple de la divinité. Le tout est peint en clair-obscur avec une teinte jaunâtre : la couronne seule est de couleur naturelle, c'est-à-dire, verte.

Dans la vignette, on voit, sur un fond bleuâtre, des tablettes, *pugillares, ceræ*, probablement enduites de cire (5). Les cadres, qui empêchaient les deux feuillets de se toucher, sont jaunes; les pages, d'un rouge brun et peintes au minium (6); et sur ces pages, les lettres ou les caractères tracés ressortent en blanc. Il est fâcheux que ces caractères, qui sont peut-être des notes tironiennes, ou qui se composent seulement de traits figurés au hasard, n'aient pas été plus nettement déterminés par le

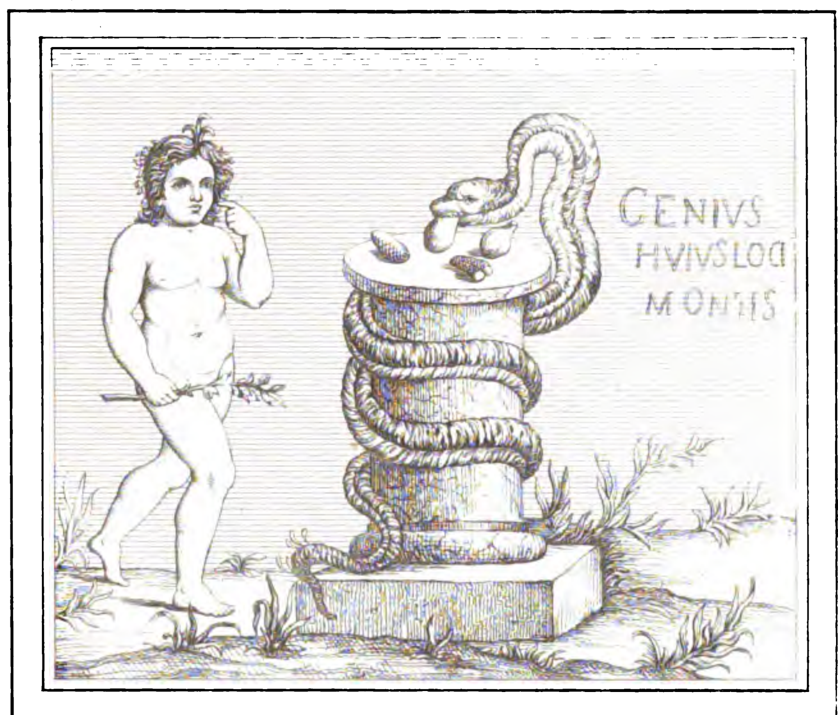
(1) Horapoll., II, 116; Plut., *Comment. de An. procr. in Tim.*, p. 1030.
(2) Phornut., *de Nat. Deor.*, 24; Nicandr., *Alex.*
(3) Pausan., III, 13.
(4) Gerald., *Synt. Deor.*, III, p. 33.
(5) Poll., X, 57 et seqq.
(6) Ovid., *Amor.*, I, 12, 11.

peintre. Nous aurions alors sous les yeux une épître amoureuse (1), ou des éphémérides d'usurier (2) : l'amour ou l'argent, les deux passions des deux âges. A côté des tablettes, on voit le style, *graphium;* cet instrument paraît de fer ; l'une de ses extrémités est aiguë pour tracer les caractères, l'autre aplatie pour les effacer. De là vient le précepte métaphorique, *sæpe stylum vertas* (3), « retournez souvent votre style ; » c'est-à-dire, « et souvent effacez. »

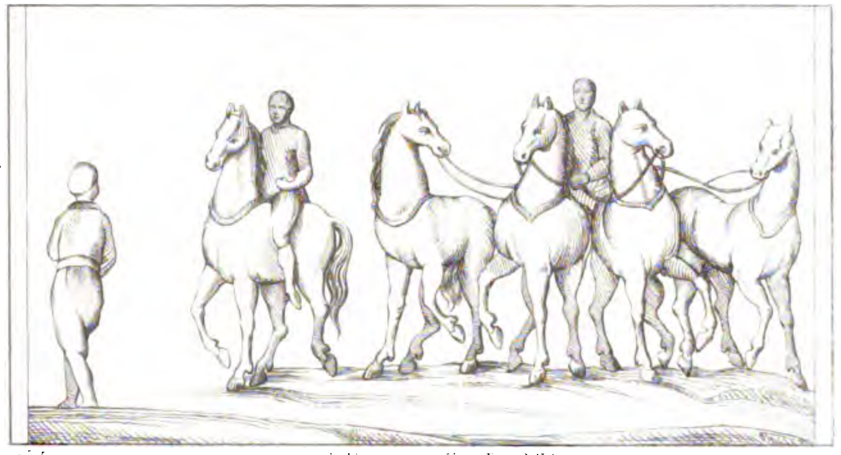
PLANCHE 33.

Autour d'un autel cylindrique, s'enroule un énorme serpent, dont le dos est blanc avec des taches obscures, et le ventre d'un bleu clair, entremêlé çà et là de teintes jaunes. Il est occupé à manger quelques fruits, des figues et des dattes, qui ont été déposés là. Une inscription tracée près de l'autel, sur le fond même du tableau, est ainsi conçue : GENIVS HVIVS LOCI MONTIS. « Le Génie de ce lieu, de cette montagne. » Elle nous apprend tout ce que nous pouvons désirer de savoir sur l'intention de l'artiste qui a peint cette fresque ; et en présence de ce titre que l'auteur a mis à son ouvrage, nous pensons qu'il serait superflu de nous

(1) Ovid., *loc. citat.*
(2) Propert., *Eleg.* III, 22, 20.
(3) Horat., *Sat.* I, 10, 72.



A. d. H. V. I. P. 207.



[illegible] A. d. H. ... S. ... 271

occuper du serpent d'Épidaure, consacré à Esculape (1), et dont l'espèce s'était multipliée à Rome d'une manière si prodigieuse (2). Il est bien certain que ces reptiles étaient considérés chez les anciens comme les Génies des lieux qu'ils habitaient. Énée, en voyant un serpent sur le tombeau d'Anchise, ne sait s'il doit reconnaître le Génie du lieu ou le Génie familier de son père (3) :

Incertus Geniumne loci, famulumne parentis
Esse putet.

Chaque terrain, chaque lieu divers, avait son Génie particulier, qui représentait la nature du sol, de l'air et des eaux, tout ce que l'aruspicine examinait, quand il s'agissait de fixer quelque part l'habitation des hommes (4). C'était l'animal autochthone, terrigène, le Génie en un mot.

Ceux des villes étaient plus petits et tout à fait familiers. Héliogabale introduisit à Rome (5) de petits dragons égyptiens, appelés par les Phéniciens du nom grec ἀγαθοδαίμονες, qui voulait dire bons Génies, et en copte *knéph*, nom auquel on attribue un sens analogue (6). Mais les serpents, Génies des déserts et des montagnes, étaient plus sauvages et plus grands, et d'un aspect plus terrible : tel est celui de notre fresque.

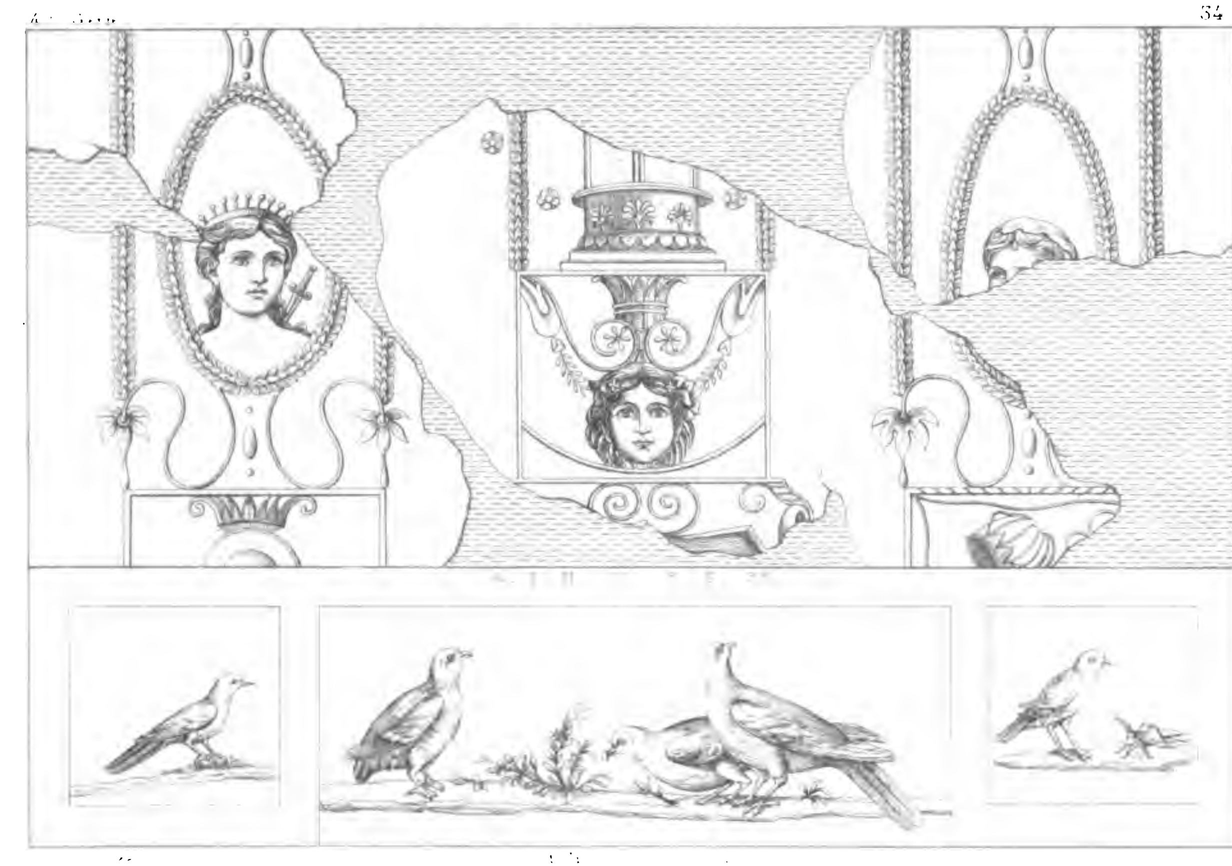
(1) Pausan., II, 28.
(2) Plin., XXIX, 4.
(3) *Æneid.*, V, 97.
(4) Vitruv., I, 4.
(5) Lamprid., *Heliog.*
(6) Euseb., *Præp. evang.*, I, 7.

De l'autre côté de l'autel, on voit un jeune enfant nu, couronné de feuillages, et tenant un rameau à la main : ces deux dernières particularités indiquent assez clairement un sacrificateur, ou le représentant des personnes qui ont déposé sur l'autel l'offrande agréable au Génie. Cependant, comme il porte un doigt vers sa bouche, et qu'il a sur le front une mèche de cheveux relevée d'une manière particulière, quelques critiques, trop subtils à nôtre avis, ont vu dans cet enfant un Harpocrate placé en face du Knêph.

Le bas de la planche est rempli par une fresque d'une exécution assez grossière, où l'on voit un homme à pied portant des espèces de *braccæ*, et se tournant vers un cavalier avec lequel il paraît s'entretenir. Plus loin, est un troisième personnage qui dirige à la fois quatre chevaux, et qui doit être porté sur un char que l'irrégularité de la peinture empêche d'apercevoir. Cet homme ne peut pas être monté sur un des chevaux, du milieu, car, d'après la position de ces deux quadrupèdes, la cuisse du cavalier ne pourrait se loger entre leurs corps : en outre, la position symétrique des quatre animaux est bien celle qu'on leur donne dans la représentation triomphale des quadriges. C'est donc à tort que des critiques ont vu là un désulteur, *desultor*, c'est-à-dire, un faiseur de tours qui guidait quatre chevaux en sautant de l'un à l'autre (1) : il serait là, du reste, aussi bien que

(1) Sueton., *Cæs.* 39 ; Homer., *Iliad.*, XV, 679.

PEINTURES
Malerei.



le quadrige, en opposition avec le cavalier, *eques singulator*, qui figure de l'autre côté.

PLANCHE 34.

Cette décoration sur fond noir a beaucoup souffert, mais il en reste encore assez pour que l'on puisse apprécier l'élégance des dispositions principales. Une des deux têtes de femme, placées dans les ovales de guirlandes, est encore intacte : elle est couronnée d'un diadème dont chaque rayon se termine par une perle; le poignard que l'on voit derrière son cou est un des attributs de Diane Orthosie, qui paraît la même que l'Artémis taurique : cet instrument fait allusion sans doute aux sacrifices humains qu'on offrait à cette déesse. Peut-être aussi la tête est-elle celle de Didon, et l'attribut serait alors le glaive d'Énée avec lequel la reine de Carthage s'ôta la vie. Si la seconde tête était entière, ainsi que les petits cadres au bas des portraits, peut-être toutes ces parties s'éclaireraient-elles mutuellement. Au milieu, sous un trépied, dont il ne reste que la base, on voit une tête détachée; ses longs cheveux, sa couronne de lierre avec les corymbes, et ses oreilles de chèvre, semblent indiquer un jeune Faune, ou plutôt une divinité femelle de la même classe.

Les oiseaux de la vignette sont dus au pinceau d'un habile ornithographe : la petite sauterelle même est adroitement imitée.

PLANCHE 35.

Cette frise, toute mutilée, est formée de trois bandes, distinctes par les teintes du fond et la disposition des ornements : la bande supérieure est noire, sauf les écussons qui enferment les têtes de Satyres et les tigres, accessoires qui sont peints au naturel. Dans les deux bandes inférieures figurent encore des têtes entremêlées de compartiments de teintes diverses. Il faut l'avouer, on ne retrouve point ici la fertilité d'invention et le goût délicat, qui distinguent ordinairement les décorateurs anciens.

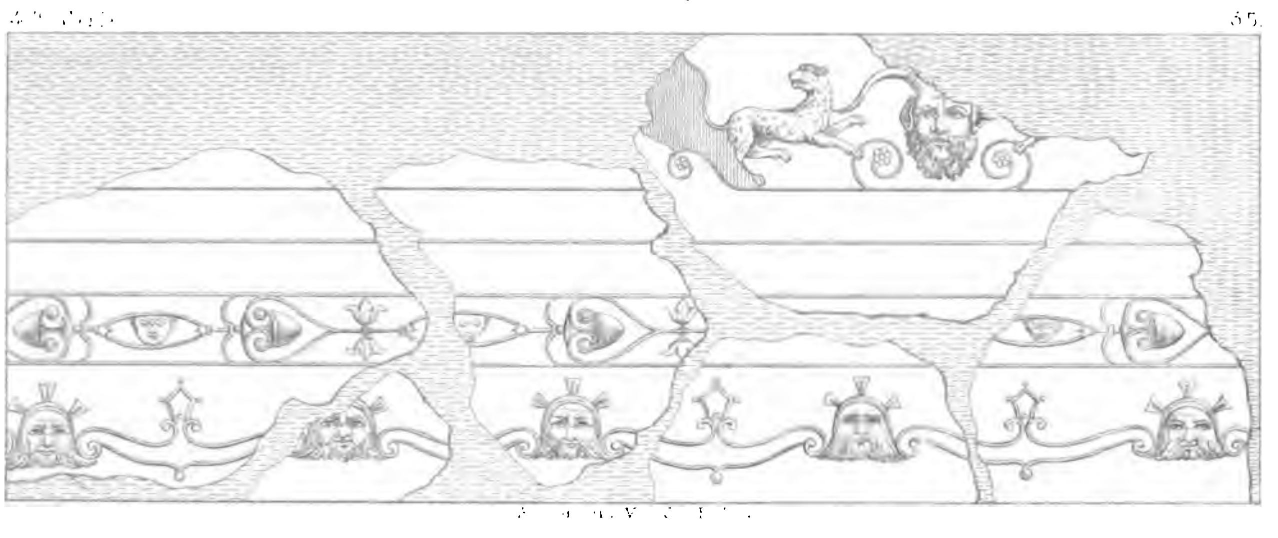
Dans un des fragments inférieurs, deux griffons se reposent près d'un char auquel ils ont été attelés, et dans lequel on voit un carquois fermé, une couronne de laurier, un arc détendu, un rameau vert, une grande draperie qui traîne jusque sur le sol, et une espèce de bannière, attachée au timon du char. Tous ces attributs appartiennent à Phœbus (1) : le rameau peut être du genévrier, consacré à ce dieu (2), et des griffons le traînent quelquefois :

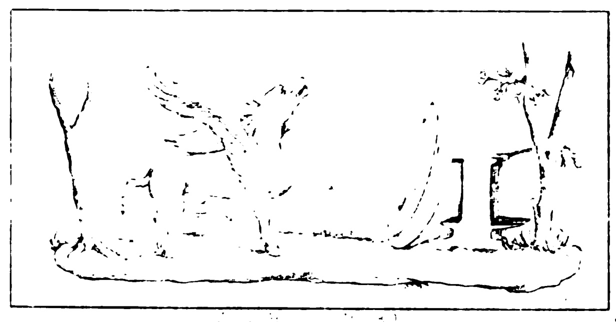
.....Lauro cui gryphas obuncos
Docta lupata ligant (3).

« Ses doctes freins, ses rènes de laurier, attachent à son char les griffons au bec recourbé. »

(1) Sidon. Apoll., *Epist.*, VIII, 9.
(2) Natal. Com., IV, 10.
(3) Sidon. Apoll., *Carm.*, II, 307.

PEINTURES







La bannière est le labarum, enseigne fort antique, quoi qu'on en ait dit; on la voit sur une médaille de Caldus (1), consul en 659 : elle était consacrée à Mars, souvent confondu avec le Soleil (2). Tous les grands dieux de l'Olympe avaient peut-être leur char particulier, comme tous avaient leur trône. Nous avons déjà vu un char d'Apollon (3).

Enfin, sur un fond jaune, est peint en blanc un quadrupède ailé, qu'à la conformation de ses pieds on peut reconnaître pour un cheval : il lève la tête vers le ciel, et devant lui se trouve un bouclier d'acier appuyé contre un socle. On sait que Minerve offrit à Persée, pour attaquer la Gorgone, le cheval Pégase et un bouclier resplendissant (4). Pégase est en outre la monture sur laquelle le Soleil, dont Persée est l'emblème, s'élance du sein des mers, le bouclier au bras gauche, un flambeau dans la main droite (5), pour vaincre et tuer la Nuit (6). Pégase est enfin le symbole du Soleil lui-même, ainsi que de l'immortalité de l'âme (7); et le Soleil était adoré sous la figure d'un disque ou d'un bouclier (8). Il est difficile de démêler, parmi la confusion de tous ces mythes divers, quel est particulièrement celui que le peintre a voulu représenter.

(1) Beger., *Thes. Br.*, p. 549 ; vid. et. Fabrett., *Col. Traj.*, p. 57.
(2) *Auctar. Mens. Is.*, tab. I, p. 88.
(3) Voy. *Peintures*, 2e série, pl. 105.
(4) Hygin., *Astr. poet.*, II, 18 et 12.
(5) Mart. Capell., I.
(6) Tzetz. ad Lycophr., 17.
(7) Beller., *Sepulc. Nas.*, in fin.
(8) Maxim. Tyr., *Dissert.*, XVIII.

PLANCHE 36.

La première figure de cette planche rassemble tous les objets nécessaires à un banquier, *nummularius*, à un de ces esclaves-financiers, employés sous les titres de, *a rationibus*, *dispensatores*, *procuratores* (1). Ce sont des tablettes de comptes tout ouvertes, mais illisibles, *breviaria rationum* (2); des livres-journaux, *diurni* (3); des jetons pour calculer, *calculi*, selon la pratique la plus commune de l'arithmétique des anciens, et la seule qui fût facile quand on ne connaissait que les chiffres romains (4); un sac d'écus, et enfin une cassette remplie de manuscrits. Ces volumes, qui n'ont sans doute rien de littéraire, sont munis chacun de leur étiquette en dehors du rouleau : sur ces petits morceaux de papier, appelés, *tituli*, πιττάκια, on écrivait, par exemple, Νικοδρόμος ἐποίει, « Nicodrome m'a fait (5), » ou, *Philodemus scribebat*, « Philodème m'a écrit. » Nous devons prévenir, cependant, que, selon plusieurs critiques, les titres des ouvrages n'étaient écrits que sur les volumes mêmes : ces petits appendices leur paraissent plutôt destinés à maintenir la fermeture du rouleau qu'à recevoir

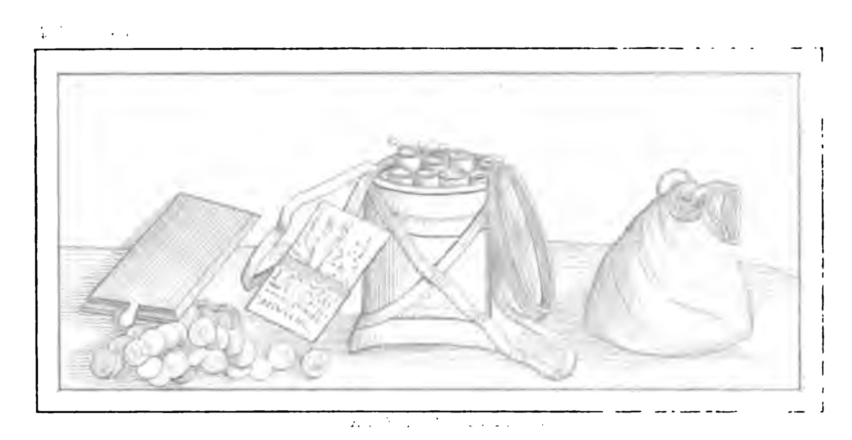
(1) Pignor., *de Serv.*, p. 307 ; Petron., *Sat.*, 29 et 30.

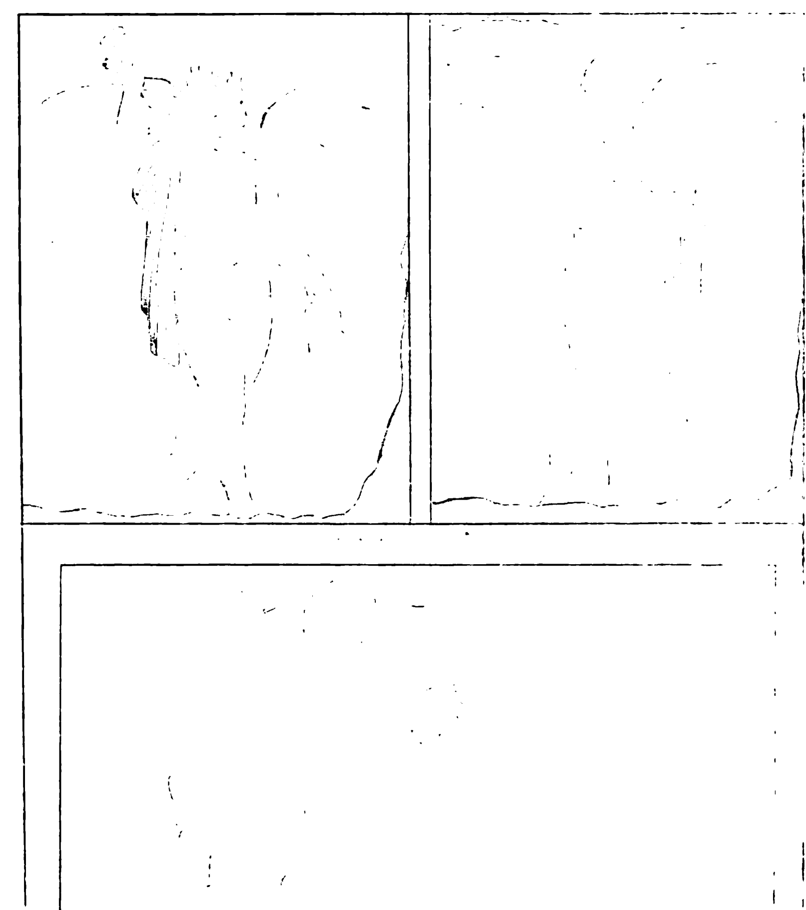
(2) Sueton., *Galb.*, 12.

(3) Juven., IV, 482.

(4) Pignor., *loc. cit.*, p. 326 ad 342.

(5) Diog. Laert., *Cratet.*





une étiquette. Une pareille cassette, *scrinium*, *capsula*, n'était qu'une faible partie du trésor d'un amateur de livres : une bibliothèque bien fournie les comptait par centaines. « Je n'ai ici qu'une de mes nombreuses cassettes, » dit Catulle à Malleus (1) :

Huc una e multis capsula me sequitur.

Les deux Génies, qui occupent le milieu de la planche, sont peints sur fond noir. L'un, couronné de feuillages, a une draperie bleuâtre : le rhyton et le vase qu'il porte sont d'or ou dorés; la draperie du second est violette, et il porte sur un disque quelques objets que l'on ne peut reconnaître.

La dernière peinture est entièrement inédite : elle nous révèle un fait assez curieux, que Pline omet parmi toutes les merveilles qu'il raconte de l'animal imitateur par essence (2), le singe sans queue, *simia ;* car les espèces pourvues d'un appendice caudal étaient comprises sous le nom de *cercopithecus*. Ce fait, c'est qu'à Rome, et dans les villes de l'Italie, ce pauvre quadrumane était déjà consacré aux plaisirs du public : déjà l'animal qui ressemble le plus à l'homme était contraint à porter des vêtements incommodes, à prendre une attitude qui n'est pas propre à sa nature, à marcher et à danser sous le

(1) *Carm.*, 68, 36.

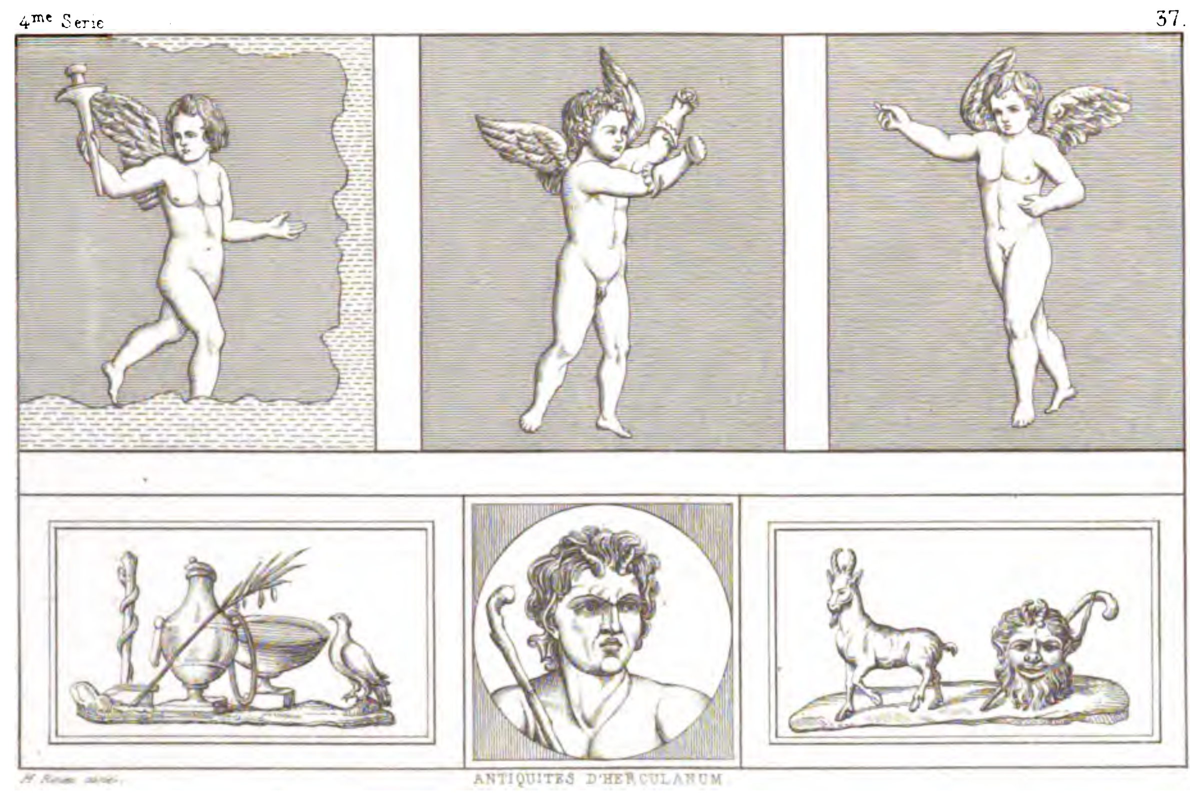
(2) *Hist. nat.*, VIII, 54, 80, et XI, 44, 100.

fouet d'un enfant cruel, pour l'amusement d'un cercle d'autres enfants, tout fiers de voir un être à deux pieds plus chétif et plus laid qu'eux sous ses haillons d'emprunt. Peut-être se trouvait-il aussi, dans quelque coin de l'Italie, dans les Alpes, par exemple, un peuple dénué d'agriculture et d'industrie, qui envoyait ses enfants dans les villes de la plaine pour y vivre du pain de l'aumône, et y recueillir un peu d'or, seule ressource de ce pays déshérité. Il y a donc eu de toute antiquité des Savoyards pour faire danser les singes, des singes pour être battus par les Savoyards, et des citadins badauds pour admirer et nourrir les Savoyards et les singes. L'homme et l'animal n'ont guère changé depuis ce temps-là.

PLANCHE 37.

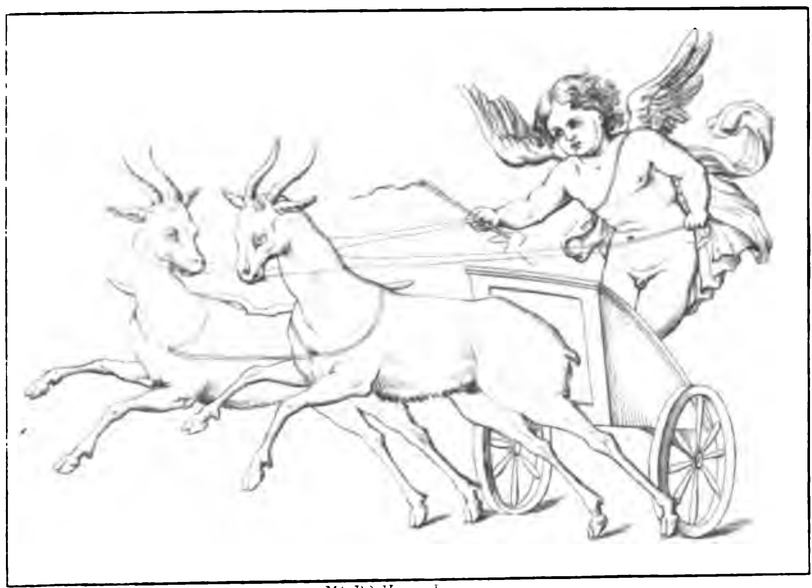
Ces trois Génies sont peints au naturel, sur un fond rouge. Le premier porte un flambeau : la disposition de sa coiffure est remarquable et rare dans les antiques. Le second, couronné de feuillages, étend en avant, dans l'attitude d'un pugiliste, ses petits bras garnis de cestes. On voit ici la forme véritable de ces espèces de gantelets qui ont fourni tant de matière aux recherches et aux discussions des antiquaires (1). Le troisième tient la main

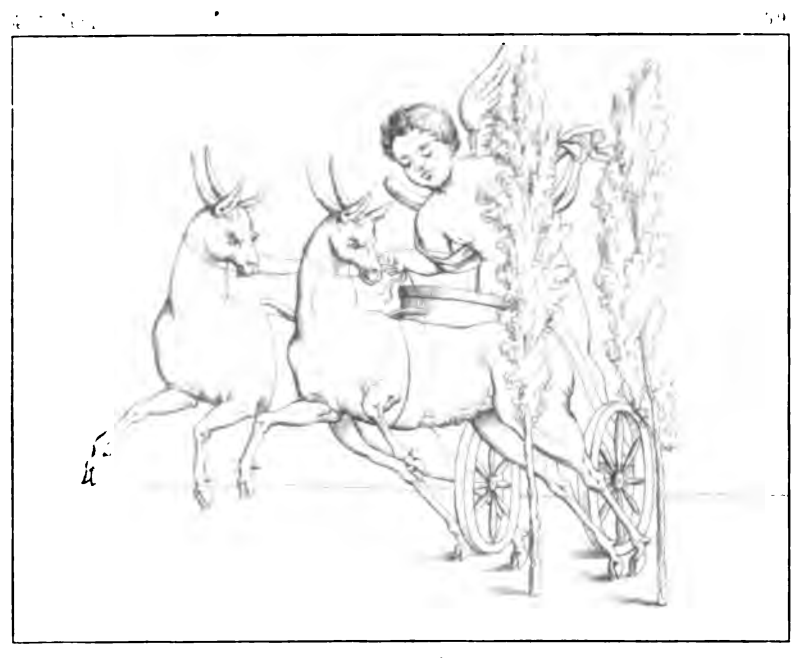
(1) Mercurial., *Ant. gr.*, II, 9.



ANTIQUITÉS D'HERCULANUM









Wettrennen?

gauche sur sa hanche, et son bras droit étendu porte quelque objet qu'il est impossible de distinguer dans la peinture originale.

La tête de Faune est peinte avec beaucoup de vigueur sur un fond circulaire de couleur grise, enfermé dans un cadre beaucoup plus sombre.

Dans les deux autres cadres du bas se trouvent, d'un côté, un grand bassin et un vase en urne; un cercle ou trochus, et une palme lemniscate, s'appuient sur les vases; une perdrix ou une pintade s'approche comme pour y boire; enfin autour d'une espèce de colonne s'enroule un serpent, emblème bachique qui, comme le reste, a rapport aux jeux sacrés. De l'autre côté, on voit une chèvre, un masque de Satyre et un pédum pastoral, attributs bachiques et dramatiques. Tout cela est peint en camaïeu.

PLANCHES 38 et 39.

Ces quatre peintures monochromes, d'une teinte violette, sur un fond jaune, ont été trouvées dans la maison du questeur, à Pompéi. Le tablinum de cet édifice était décoré tout entier de peintures murales et de bas-reliefs de stuc de la plus grande beauté, et ces quatre fresques sont dignes du reste : elles sont peintes sur une bande jaune au-dessus d'un socle rouge. Quatre chars ou biges attelés de biches et de gazelles, et conduits par de petits

Amours ailés, disputent le prix de la course dans un stade circulaire, limité par de doubles bornes. Le premier, le seul qui soit conduit par deux biches, avec un joug plus simple que tous les autres, et avec des roues à quatre rayons seulement, tandis que celles de ses rivaux en ont huit, semble doubler le but et jeter un regard en arrière, pour voir à quelle distance il a laissé les autres chars : les deux animaux qui le traînent sont calmes dans leur vélocité, et l'aurige semble les retenir plutôt que les exciter : peut-être l'artiste a-t-il voulu indiquer la supériorité de vitesse du cerf sur les autres animaux de même espèce, ou bien l'excellence d'une race de coursiers, car toute cette peinture pourrait bien être allégorique.

La seconde bige, conduite par des gazelles, est dans toute l'ardeur de la course; le gracieux aurige semble l'accélérer en agitant ses ailes : il retient un de ses coursiers d'une main, tandis qu'il lâche les rênes de l'autre, pour imprimer à son char la direction favorable et raser la borne de plus près à sa gauche. La troisième qui, dans notre gravure, est à la dernière place, incline, au contraire, vers la droite; et l'attelage excité s'efforce de prendre le devant. La quatrième, enfin, soit qu'elle ait atteint la deuxième borne, soit qu'elle la quitte seulement, soit enfin qu'elle la double, comme il est plus vraisemblable, pour faire un second tour, est certainement en marche : les gazelles semblent se cabrer en face de la borne, vers laquelle elles tournent un regard effaré.

Les mouvements des coursiers et ceux des auriges

sont pleins de vivacité et de vérité : les draperies qui voltigent en arrière, les ailes qui s'agitent, témoignent de la rapidité de la course et font presque illusion au spectateur.

L'artiste a su varier aussi les accessoires : les deux premiers chars sont carrés, les autres ronds. On remarque quelque différence dans les harnais des couples de gazelles : le deuxième n'a pas de sous-ventrière, mais seulement un pectoral, et l'aurige de ce char porte lui-même en sautoir, sur la poitrine, une bandelette qui fixe son manteau. Le troisième Génie a la tête ceinte d'un diadème.

Les deux extrémités du stade étaient marquées chacune par trois bornes, et nous avons vu déjà (1) que, chez les Grecs, ces bornes étaient des cônes de feuillages, des arbres, des oliviers principalement. Les trois arbres sont intacts dans la première figure ; un seul a disparu dans la quatrième.

Ainsi, selon les anciens, les Génies imitaient toutes les actions des hommes, leurs jeux, leurs travaux et leurs combats : et, par une conséquence toute naturelle, les artistes se servaient des Génies pour représenter allégoriquement ces mêmes occupations en général, et quelquefois pour perpétuer dans un monument la mémoire d'un fait particulier, d'une course fort applaudie, du triomphe brillant d'un aurige favori.

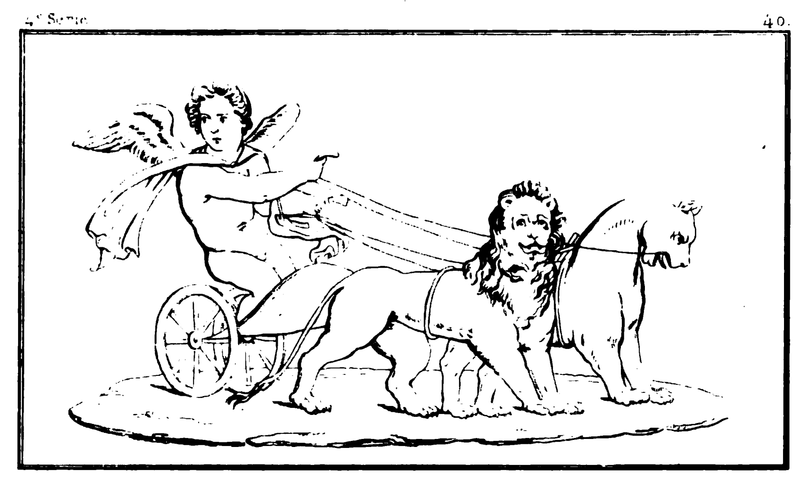
(1) Planche 9.

PLANCHE 40.

Des trois chars compris dans cette planche, deux portent des Amours : ici, l'Amour impatient excite à coups de fouet deux cygnes, le blanc attelage du char de sa mère ; là, Cupidon, dans sa force et sa puissance, guide, en tenant à peine les rênes, les deux animaux les plus terribles, un tigre et un lion.

Le char du milieu est traîné par un griffon, qui est attaché au moyen de deux longes et d'un pectoral. Un petit papillon, loin d'être effrayé par l'aspect du monstre, s'est posé sur le bord du char, et s'il ne guide point son attelage par les rênes, il le domine par une influence secrète. Le pendant de cette peinture se trouve plus loin (1). L'artiste a-t-il voulu rappeler l'influence de l'esprit sur la matière, celle des passions sur l'homme le plus brut? A-t-il voulu nous montrer, comme Socrate ou Platon, que là où nous nous croyons vaincus par le sort, nous ne sommes victimes que de l'oubli de nos forces? A-t-il visé plus haut encore, et tenté une protestation muette contre la tyrannie? On ne saurait le dire : toujours est-il que le pinceau qui fait rêver ainsi était dirigé par la main d'un penseur.

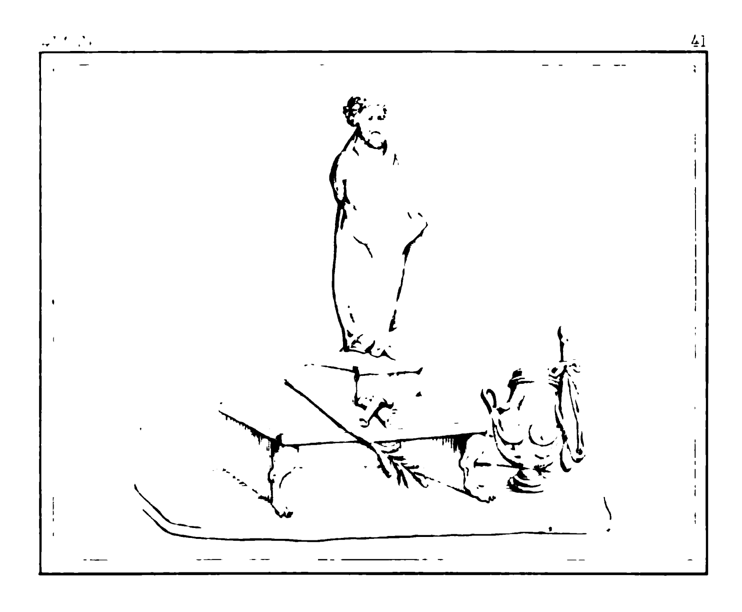
(1) Planche 46.







H Roux, aîné. M.o B.s V 7 P 5



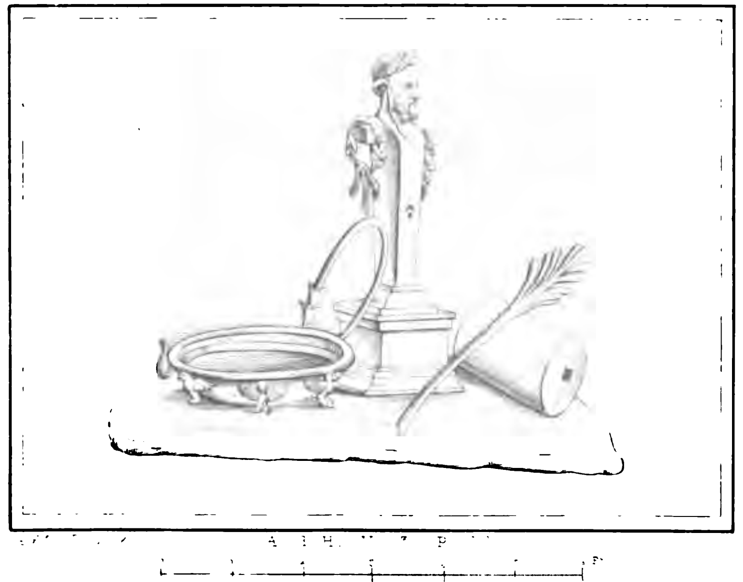


PLANCHE 41.

Le fond de ces deux peintures est d'un rouge foncé. Dans la première, sur une table de marbre à pieds de lion, s'élève un piédestal avec une statue du même marbre : celle-ci représente un homme barbu, couronné de feuillages, et enveloppé dans une draperie qui lui couvre les bras, les mains, le corps entier, et tombe jusque sur ses pieds. L'espèce de proéminence que cette draperie forme sur le devant peut être attribuée à l'un des bras de ce personnage, qui serait alors simplement un vieux Mercure (1) ou un Bacchus barbu (2). Mais la plupart des archéologues ont cru reconnaître dans cette particularité une intention obscène : ils ont songé au Spartiate d'Aristophane, à qui les femmes adressent cette interpellation (3) :

Σὺ δ' εἶ, τίς πότερον ἄνθρωπος, ἢ Κονίσσαλος;

« Mais toi, es-tu bien un homme, ou le dieu Konissalus? »

Ils ont passé en revue tous les dieux de la luxure, Ortanès, Ortagès, Ortacès ou Orthanès, Konissalus, Tychon, et beaucoup d'autres, connus dans l'Attique avant Priape,

(1) Phornut., *de Nat. Deor.*; Pausan., VIII, 39; Diog. Laert., V, 82.

(2) Beger., *Thes. Br.*, t. I, p. 13 et 501, et III, 264.

(3) *Lysistr.*, 981.

dieu plus moderne, qui n'est pas même nommé par Hésiode (1). Ils se sont rappelé que Priape, nu dans les campagnes, était quelquefois drapé dans les villes, sinon vêtu chastement (2); et que les ithyphalles commençaient par se montrer enveloppés d'un manteau (3). Une disposition pareille à celle de la statue pouvait avoir pour but, ont dit ces critiques, d'indiquer d'une manière obscure la partie des mystères qui concernait le phallus; et enfin, la table isiaque montre un Osiris qui est drapé comme cette figure, et dont la posture a été expliquée ainsi (4).

Ces conjectures, que nous abandonnons à la sagacité du lecteur, semblent confirmées par quelques-uns des accessoires déposés aux pieds de la statue : non pas, peut-être, par cette palme verte qui servait pour toute espèce de lustration, mais au moins par la forme étrange de l'anse de ce vase d'argent, orné de feuillages ciselés et entouré d'une bandelette, et surtout par ces deux instruments coniques et creux. Ces deux objets ne peuvent être que des cornets à jeter les dez, consacrés au dieu priapique Tychon, ou de ces étuis innommés et innommables avec lesquels jouaient les impudiques ithyphalles (5); ou enfin des gâteaux, *popani*, d'une forme telle qu'on les offrait

(1) Strab., XIII, p. 588; vid. et. Synes., *Epist.*, 32; Erasm., *Adag.*; Tzetz. ad Lycophr., 538; Hesych. s. v. 'Ορτάκης; Meurs., *Ath. At.*, II, 14; Phaon. citat. ap. Athen., X, 11.

(2) Phornut., *de Nat. Deor.*, 27; *Anthol.*, IV, 12, 94; Bellor., *Adm.*, tab. 52.

(3) Athen., XIV, 4.

(4) Pignor., *Mens. Isiac.*, p. 25.

(5) Voy. *Musée secret*, pl. 39.

à Priape seul (1), de même que les μυλλοὶ n'étaient consacrés qu'à Cérès (2).

La seconde peinture représente, sur une base carrée, un Priape ou un Hermès tétragone, également de marbre. Des anses carrées tiennent la place des bras, et rappellent que, selon un mythographe (3), Mercure avait été mutilé par les fils de l'Arcadien Corycus, ce qui lui avait donné le nom de Cyllénien, tiré de κυλλὸς, tronqué. A ces deux anses sont suspendues des couronnes de feuillages verts. Par terre, sur un tronçon de colonne, s'appuie une palme verte; de l'autre côté, on voit un bassin d'un métal jaune, porté par des pieds de lion, et un cercle de bronze garni de quelques ornements: c'est le trochus du cirque ou le rhombus des magiciens. Le rhombus, appelé en grec ῥόμβος, ῥύμβος, βρυτὴρ, στρόμβος et ῥόπτρον (4), était employé dans les cérémonies magiques de Vénus et, par conséquent, de Priape (5). Quant au trochus, on sait que Mercure présidait aux jeux de la palestre: les ornements qu'on voit à cet instrument dans notre peinture renferment peut-être l'éclaircissement de ce vers de Properce, mal expliqué jusqu'ici:

Increpat et versi clavis adunca trochi (6).

« Et la clef recourbée du trochus qu'on agite fait entendre un frémissement. »

(1) Juven., *Sat.*, VI, 541; Aristoph., *Pl.*, 660, et ibi Spanh.; *Thesm.*, 292, et ibi schol.

(2) Athen., XIV, 14.

(3) Serv. in *Æn.*, VIII, 138.

(4) Hesych. et Etymol. s. his verbis.

(5) Propert., *Eleg.*, III, 4, 25; Ovid, *Fast.*, II, 575; Theocrit. *Pharm.*, 30.

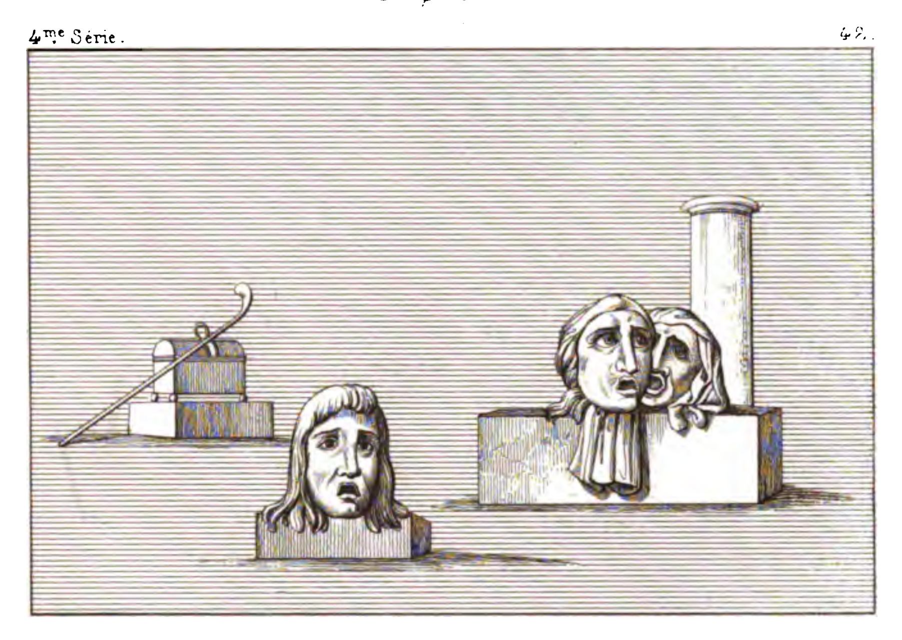
(6) Propert., *Eleg.*, III, 12, 6.

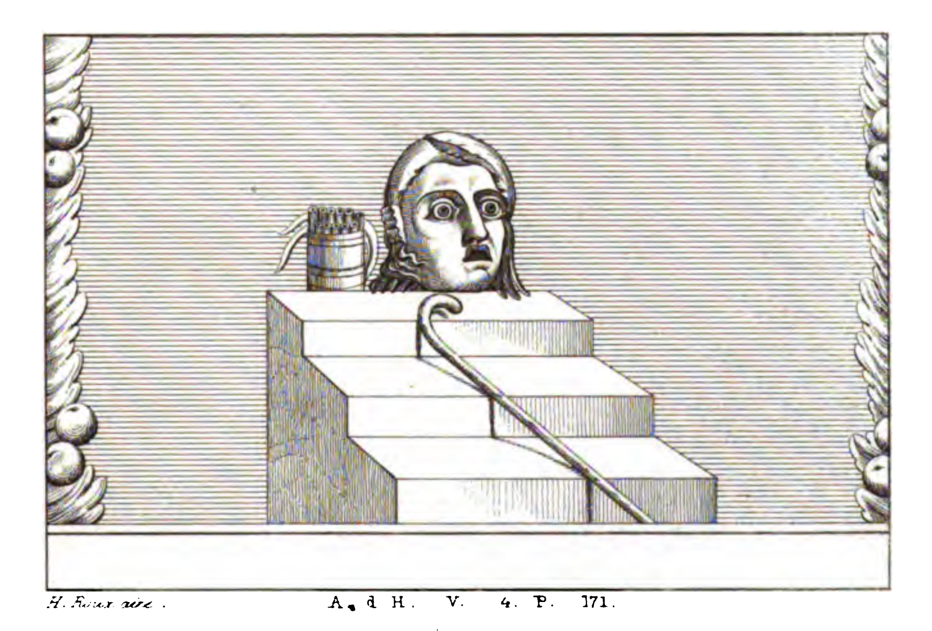
PLANCHE 42.

Différents masques tragiques sont posés sur de petits socles, ou appuyés contre une petite colonne; plus loin, sur un autre socle, on voit un coffre, trop petit pour renfermer des costumes de théâtre, mais assez grand sans doute pour contenir la recette, dans les circonstances où les acteurs anciens se faisaient payer par leur public; ce qu'on appelait *arca theatralis* était tout autre chose encore (1). Sur cette cassette s'appuie un bâton recourbé, attribut qui primitivement n'était assigné qu'au drame pastoral ou satyrique; il devint propre ensuite à la comédie, dans laquelle l'homme des champs paraissait avec le pedum, λαγοϐόλον, et le fanfaron avec le bâton droit, ἄρεσκος, comme le dit expressément Pollux (2): Sophocle, le premier, mit le bâton recourbé entre les mains d'un personnage tragique (3), et notre peintre a suivi les traditions de l'auteur d'Œdipe. Plutarque donne cet attribut à tous les acteurs en général (4).

Dans le second cadre, bordé des deux côtés par une guirlande de feuillages et de fruits, ce qui indique la scène satyrique ou champêtre, on voit un triple gradin, et sur le plus élevé des trois degrés un masque et une

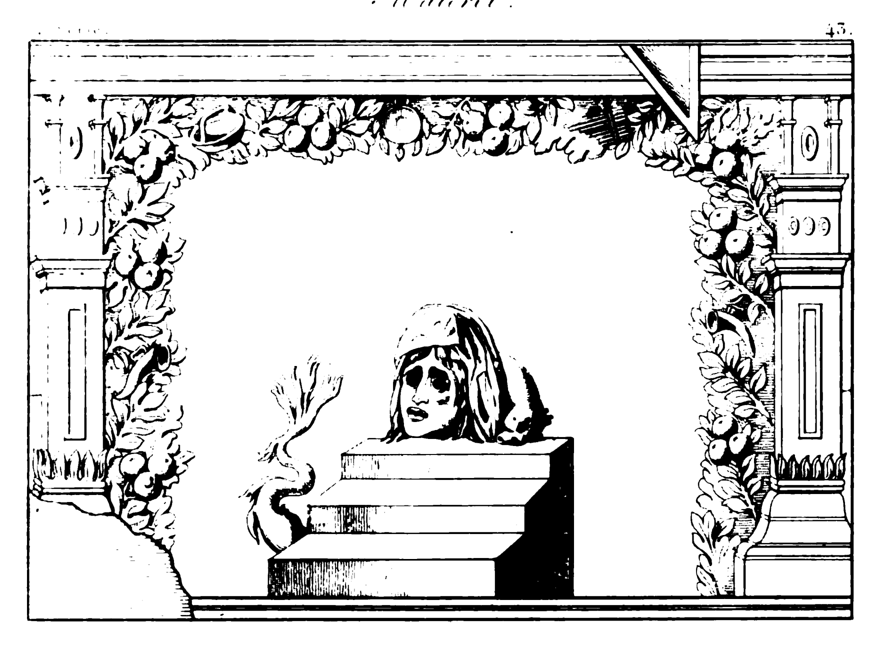
(1) Lamprid., *Alexandr.; Nov.*, LXIII; Buleng., *de Theatr.*, I, 58.
(2) *Onomast.*, IV, 121.
(3) Anonym., *Vit. Sophocl.*
(4) *De Lib. educ.*

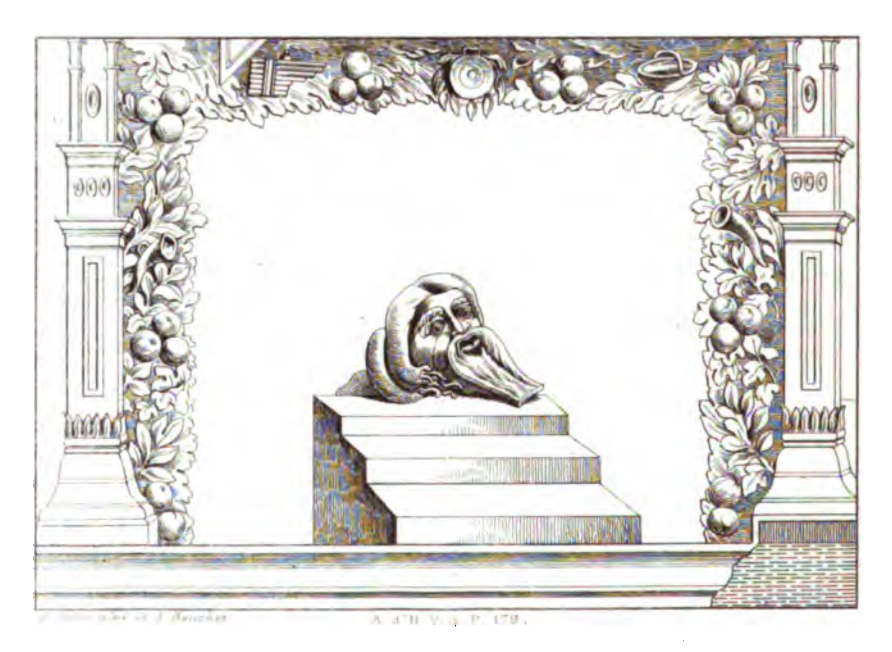




H. Roux aîné. A. d H. V. 4. P. 171.

MASQUES.
Masken.





A. d'H. V. & P. 179.

Malerei.

cassette ronde toute remplie de petits cylindres. Les tibicines avaient une boîte appelée συϐήνη, dans laquelle ils déposaient leurs flûtes, et une autre dite γλωττοκομεῖον, où ils conservaient les anches, les languettes de leurs instruments (1). Si l'on pense, avec quelques critiques, que les boîtes des tibicines étaient plutôt des sacs de peau, cette cassette cylindrique peut être regardée comme un *scrinium* plein de volumes, et particulièrement de rôles dramatiques.

PLANCHE 43.

Sur un fond rouge, s'élèvent deux pilastres, dont la composition, assez compliquée, a quelque chose du genre d'architecture de l'époque appelée la renaissance. Remarquons, en passant, que tout se trouve au moins en germe dans l'antique, quand on étudie les monuments et non pas les livres.

Ces pilastres soutiennent une espèce de corniche, sur laquelle on voit saillir un compartiment angulaire, peut-être le volet d'une fenêtre qui est censée ouverte au-dessus : tout cela forme une niche, une ouverture de scène, encadrée dans un portique de feuillages entremêlés de fleurs, de fruits, d'instruments, de vases champêtres et bachiques. L'encadrement est d'une teinte jaunâtre qui

(4) Bartholin., *de Tib.*, III, 3; Poll., VII, 153; et X, 153 et 154.

rappelle celle du bois nouvellement travaillé, et le fond de la scène est bleu de ciel.

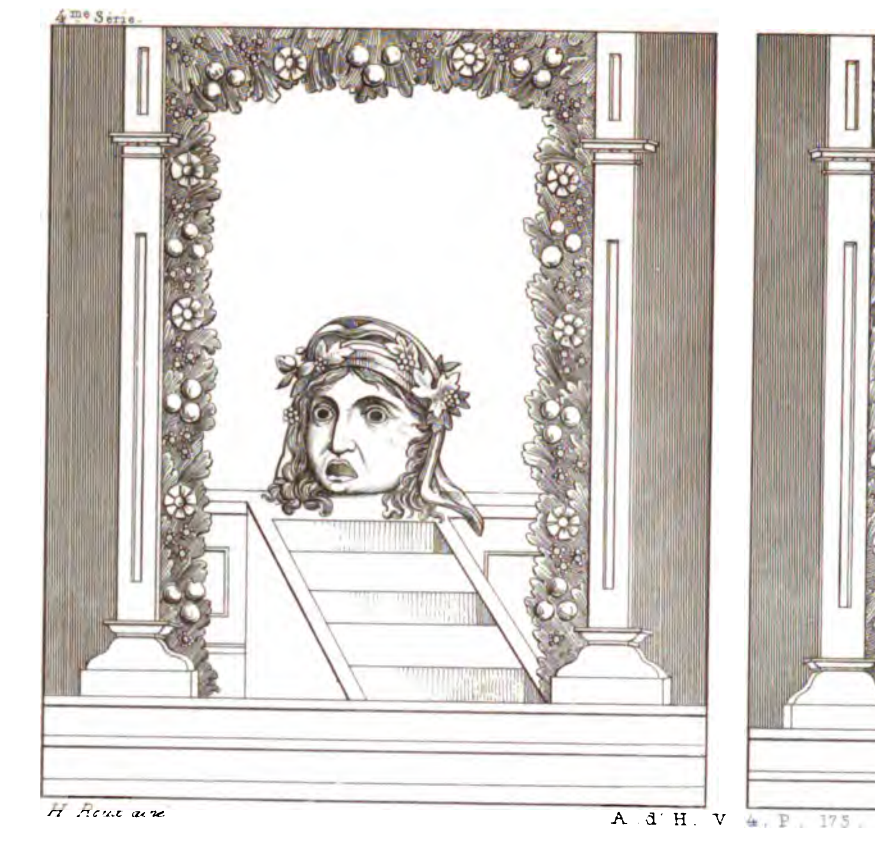
Telle est la disposition qui se répète deux fois dans notre planche, avec cette distinction que la perspective se trouve, dans chaque peinture, inverse de ce qu'elle est dans l'autre et symétrique avec celle-ci ; ce qui indique que les deux cadres doivent être mis en regard, à une certaine distance l'un de l'autre, et le point de vue placé dans l'intervalle.

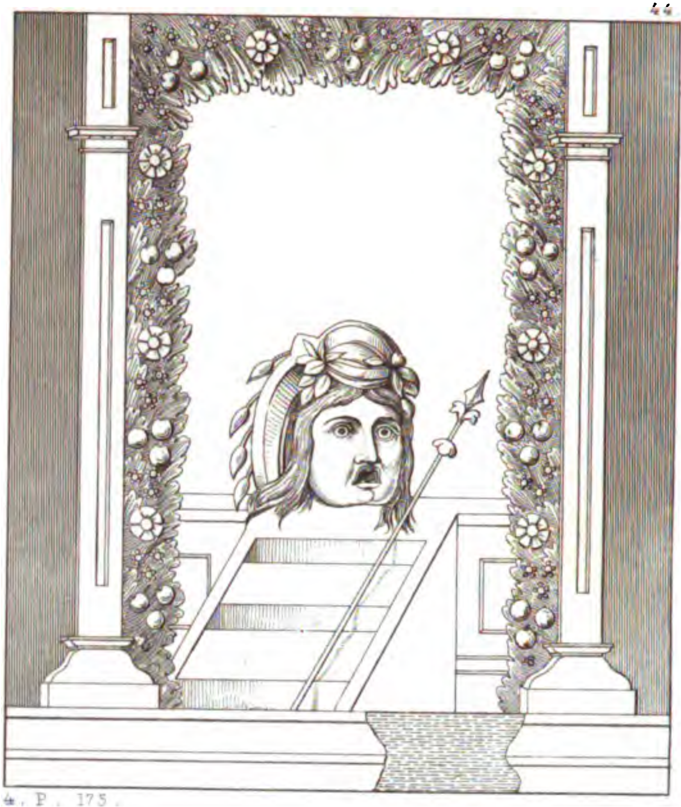
Sur chacun de ces petits théâtres, on trouve un escalier de trois degrés, incliné vers la gauche dans le premier, vers le côté opposé dans l'autre : et chacun de ces escaliers supporte un masque. L'un est celui d'une femme qui a la tête couverte d'un voile blanc ; et tout auprès, on voit un dauphin : l'autre est une figure d'homme barbu, sur la tête duquel s'enroule un serpent. Ce sont donc deux masques de personnages qui figurent sur la scène satyrique : une nymphe des mers, la tête couverte, comme Leucothoé, quand elle tend son voile à Ulysse pour le tirer des flots (1); puis, un vieux Silène, *Silenus Pappus*, avec le serpent bachique, symbole de la sagesse (2). Ces deux personnages s'accordent bien avec la décoration, qui est celle que l'on préparait pour les drames où figuraient les divinités rustiques : on y mettait des arbres, des attributs rustiques, réduits à des formes régulières (3) par l'art

(1) Homer., *Odyss.*, V, 356 ; vid. et Poll., IV, 142.

(2) Poll., *loc. citat.*

(3) Vitruv., V, 8.



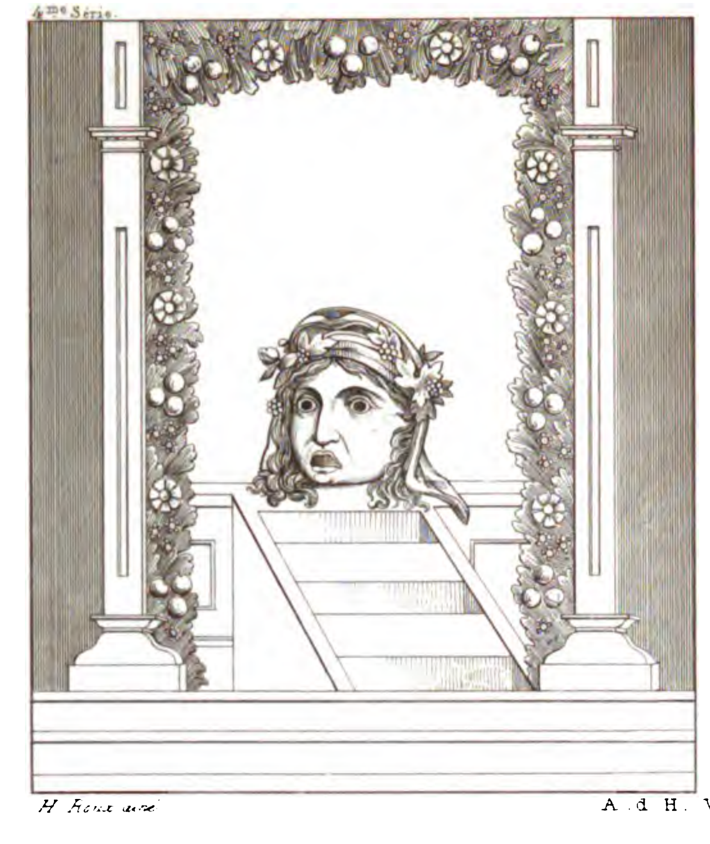


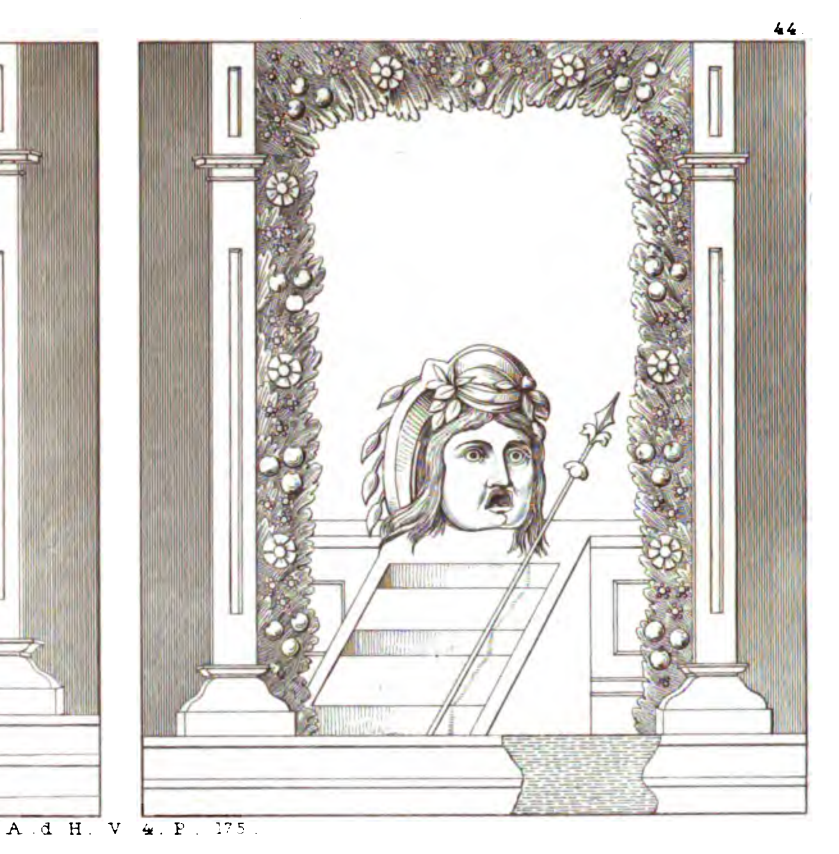
H. Roux aîné.

A. d'H. V. 4. P. 175.

MASQUES BACHIQUES.

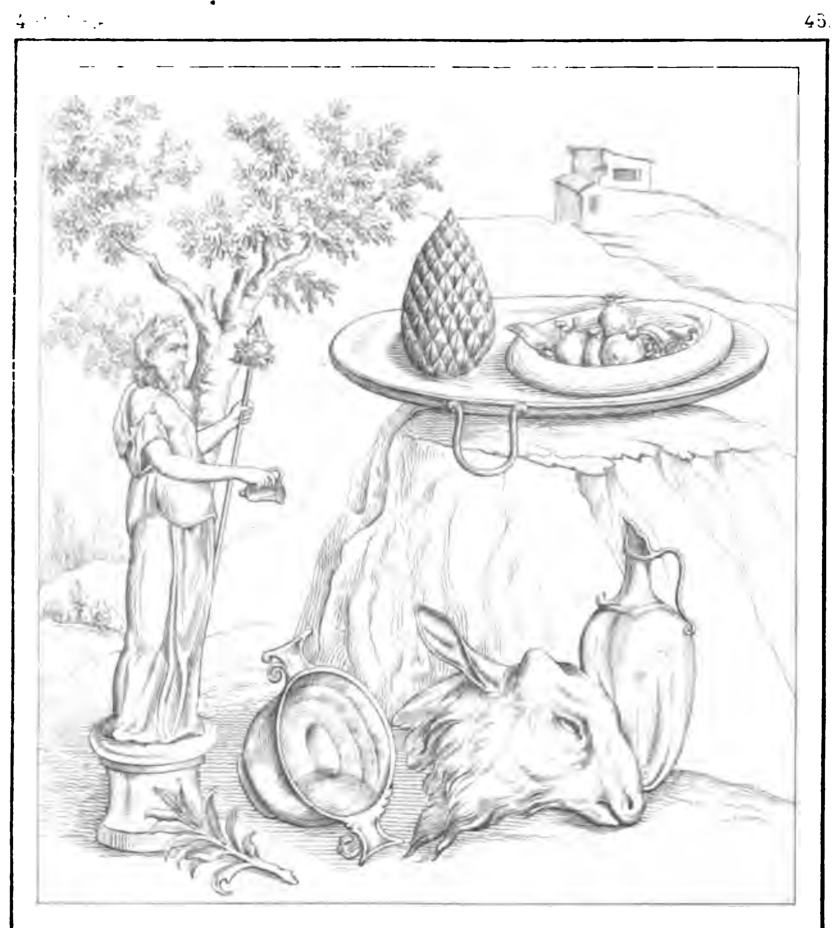
Bacchische Masken.



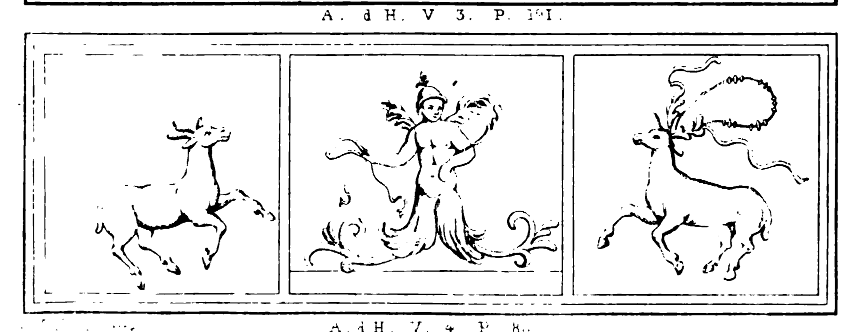


H. Roux ainé. A. d H. V. 4. P. 175.

MASQUES BACHIQUES.
Bacchische Masken.



A. d H. V 3. P. 191.



A. d H. V. 4 P 8.

qu'on appelait *topiaria*, art dont nous avons déjà vu quelques produits (1).

PLANCHE 44.

Répétition des fresques précédentes, avec une architecture moins ornée, des feuillages sans attributs champêtres, quelques fautes de perspective de plus, et un dessin plus grossier; mais les mêmes couleurs. Ici seulement, les trois marches d'escalier conduisent à un proscénium avec son mur d'appui. Les masques sont encore bachiques ou satyriques : l'un couronné de bandelettes et de lierre avec ses corymbes; l'autre appuyé sur un cymbalum, et accompagné d'une lance garnie de feuillages, c'est-à-dire, d'un thyrse.

PLANCHE 45.

Au milieu d'un paysage dont quelques parties sont fort confuses, on voit, sur un socle arrondi, une statuette de la couleur du marbre, sans doute celle d'un Bacchus barbu, κατωπώγων, qui se trouve sur des médailles de Naxos, de Catane, de Thèbes (2), et qui est le même que le Bacchus indien (3). Il a la robe *talaris* (4), et, ce qui

(1) Voy. *Peintures*, 5e série, pl. 25.
(2) Beger., *Thes. Br.*, p. 15 et 432.
(3) Diod., III, 63.
(4) Pausan., V, 19.

PLANCHE 46.

Le cadre qui occupe le milieu de cette planche est vert, avec un filet noir, et les deux figures à mi-corps y sont peintes au naturel sur un fond blanc. La jeune femme, couronnée de corymbes, et pinçant avec la main gauche les cordes de sa lyre dorée, a le buste entouré d'une draperie blanchâtre. Son compagnon, au teint plus animé et plus brun, est vêtu d'une tunique jaune, et porte sur la tête un demi-masque, orné de feuilles de lierre. Peut-être ces deux personnages exécutent-ils l'exode ou l'épicitharisme qui terminait une représentation dramatique (1). Mais ce qu'il y a de plus curieux dans cette peinture, c'est le demi-masque du jeune homme: on fouillerait en vain toutes les collections d'antiquités, et les Caylus, et les Ficoroni, et le Musée royal lui-même, pour en trouver un pareil. Outre les masques comiques, tragiques et satyriques, outre ceux des danseurs qui avaient la bouche fermée (2), il y en avait donc une cinquième espèce : nous pouvons présumer que, comme on avait imaginé la forme de masque la plus convenable pour la pantomime, de même on avait cherché la plus favorable au chant, et que le demi-masque seul avait paru laisser à la voix toute sa liberté. Deux

(1) Tertull., *in Valent.*, 33; Buleng., *de Theat.*, I, 42.

(2) Lucian., *de Saltat.*, 29.



seuls témoignages existent à cet égard : deux mots seulement dans les lexicographes (1), προσωπὶς et προσωπίδιον, qui signifient « petit masque : » encore le dernier est-il placé parmi les accessoires de la toilette des femmes, τῶν γυναικείων σκευῶν.

Le haut et le bas de la planche sont remplis par deux vignettes. L'une renferme des poissons, des sèches, un coquillage, *frutti di mare*, comme on dit à Naples. L'autre forme le pendant d'un char fantastique que nous avons vu tout à l'heure (2). Un perroquet vert, avec le collier rouge, est attelé à un char très-léger que conduit une sauterelle. Les anciens ne connaissaient d'autre perroquet que celui des Indes orientales : ils ignorèrent même son existence jusqu'au temps d'Alexandre ; et Néarque raconte comme un prodige que l'on trouve dans l'Inde un oiseau, nommé *sittacos*, qui sait imiter la voix humaine (3). Quelques philologues soupçonnent que ce nom, d'où l'on aurait fait *psittacus*, a été donné à l'oiseau d'après celui de la contrée où il vivait, et qui s'appelait *Sittaca* (4) : mais l'une et l'autre forme paraît plutôt un mimologisme du sifflement, comme σίττα ou ψίττα, pst. Des critiques, trop ingénieux peut-être, ont vu dans ces deux animaux l'empoisonneuse Locuste et son complice Néron, le chanteur couronné.

(1) Hesych.; Poll., XX, 127.
(2) Planche 40.
(3) Arrian., *Indic.*
(4) Voss., *Etymol.*

PLANCHE 47.

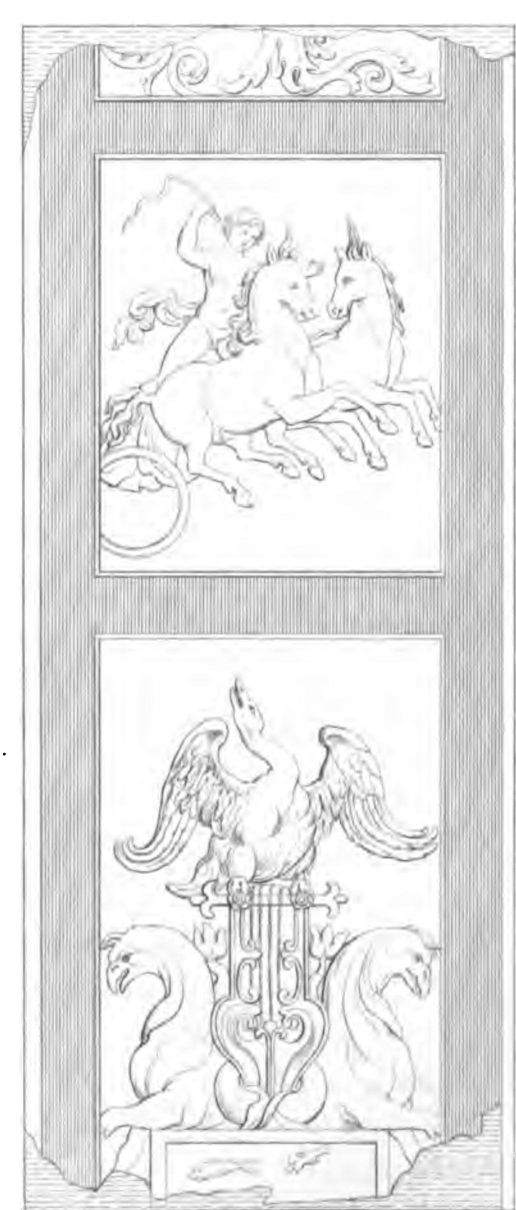
Le milieu de cette planche contient un fragment de décoration tiré d'un des édifices d'Herculanum. Les deux petites bandes latérales sont blanches; et la bande intérieure, qui paraît avoir entouré complétement les trois compartiments, est peinte en bleu turquin. Le compartiment supérieur, dont il reste à peine une faible partie, était entouré d'un petit cadre blanc; le fond était d'un rouge sombre et les ornements jaunes. Au milieu, sur un fond bleu et dans un cadre formé de deux bandes blanches et de deux noires, on voit le Soleil nu, avec une simple draperie qui flotte derrière lui: le fouet à la main, il dirige son char, dont on distingue à peine une seule roue, cette partie de la fresque ayant beaucoup souffert. Ce char n'a que deux chevaux, tandis que le Soleil est ordinairement représenté avec un quadrige : notre peinture est un monument, rare sous ce rapport, avec lequel s'accordent un petit nombre de médailles (1). Mais ne pourrait-on pas admettre que le Soleil, que l'on voit ici s'élevant dans le ciel, laissant en arrière la Nuit, représentée par les deux bords noircis du cadre, et poussant devant soi le Jour, marqué par les deux bandes blanches, que le Soleil, disons-

(1) Spanh., *de V. et P. N.*, p. 271; III, 48. Olear. ad Philostr., *Apoll. Tyan.*,

PEINTURES

Malerei

A. d H. V. 1. P. 75.



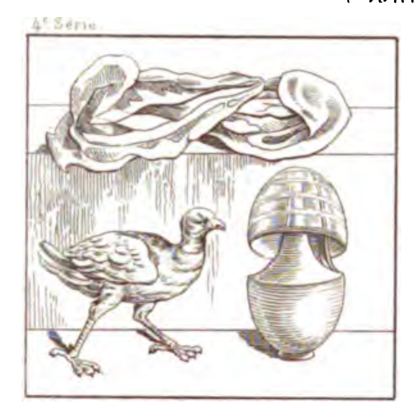
A. d H. V. 1. P. 55.



A. d H. V. 1. P.

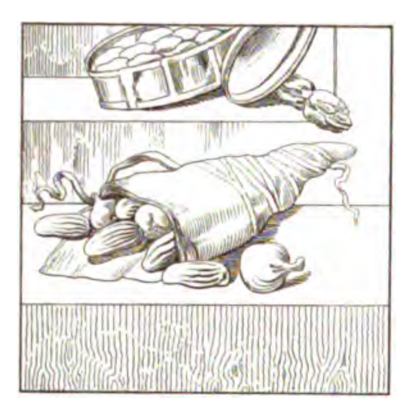
PEINTURES.

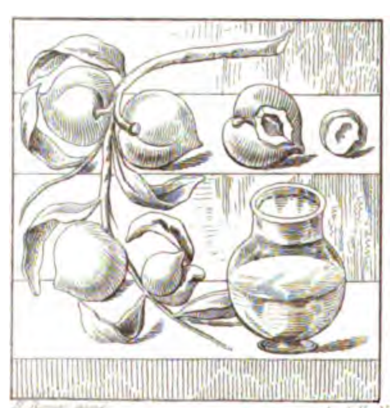
Malerei.











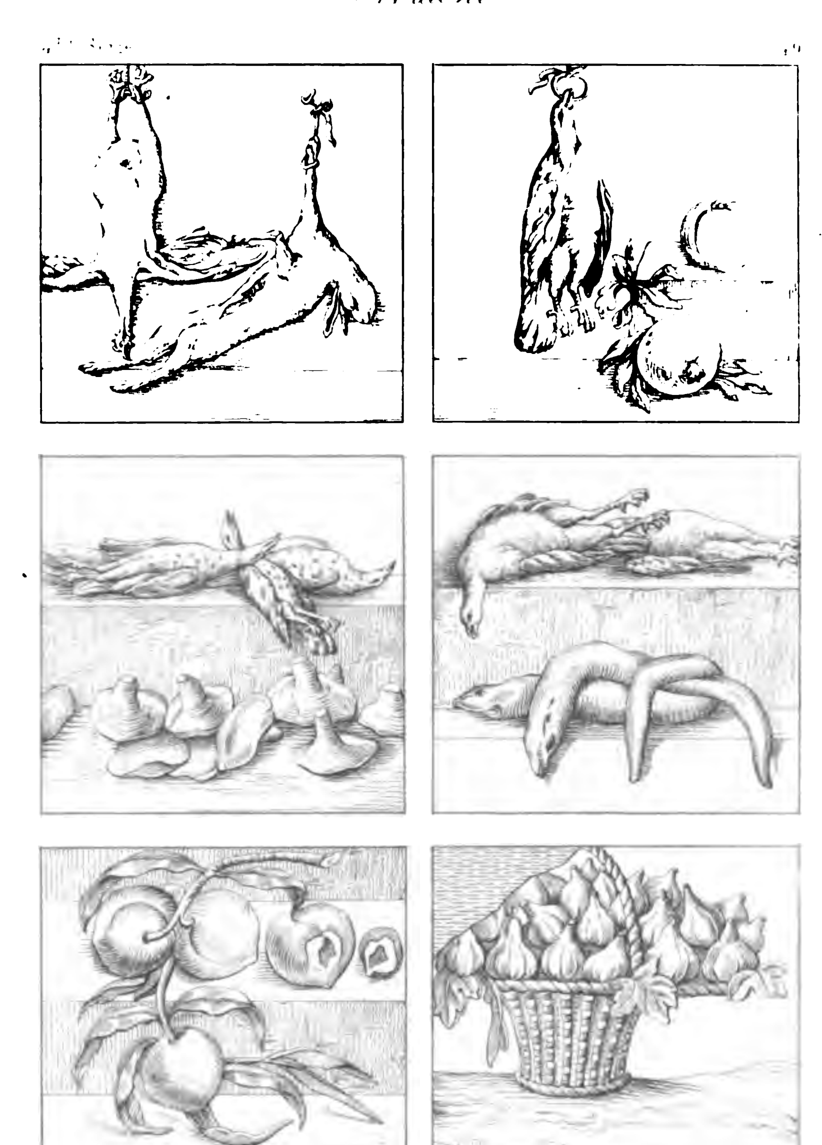


H. Roux ainé del.

A. d H. V. 2. P. 305.

PEINTURES

Murales



nous, n'est encore monté que sur le char de l'Aurore, attelé des deux coursiers blancs qu'Homère nomme Lampos et Phaéthon (1) : c'est le sentiment auquel se sont réunis les scoliastes de Sophocle (2). Ces deux chevaux ont sur la tête un ornement qui figure une flamme, ou plutôt c'est leur crinière dont une mèche relevée prend cette conformation.

Le troisième compartiment a le cadre tout à fait blanc et le fond d'un rouge obscur : un cygne, la tête dressée et les ailes ouvertes, se tient posé sur le sommet d'une lyre d'or, appuyée sur deux griffons blancs, à queue de poisson : le cygne, la lyre, les griffons sont autant d'attributs d'Apollon ou du Soleil. Les deux griffons se couchent sur un cadre rose, dont le fond couleur d'eau de mer laisse entrevoir quelques poissons ; mais le reste de la fresque est effacé.

Les deux bandes d'ornements, supportées par des griffons, des sphinx, des oiseaux, et tout au bas par des espèces de caryatides, faisaient partie de la décoration de quelque autre salon d'une des cités vésuviennes.

PLANCHES 48 et 49.

Les douze compartiments de ces deux planches renferment douze petits tableaux, tout à fait propres à la décoration d'une salle à manger : la plupart des objets

(1) *Odyss.*, XXIII, 254. (2) *In Ajac.*, 682.

qu'ils représentent sont destinés à figurer sur la table. C'est un oiseau vivant et un vase de terre, sur lequel est posé un gobelet de cristal taillé à facettes, comme les anciens le savaient déjà si bien faire (1); ce sont des sèches et une belle langouste, un trident avec lequel on pêchait les poulpes, un vase de métal qui contient peut-être du garum (2) et qui est orné de la figure d'un personnage monté sur un hippocampe, puis enfin des étoiles de mer et de petits coquillages. Ici un lapin mange du raisin près d'un oiseau mort suspendu par le bec; là une corbeille conique répand à profusion des dattes et des figues; vient ensuite une branche de citronnier ou de cognassier toute chargée de fruits, et des vases de verre à demi pleins d'eau, et encore des figues et des dattes. En voyant après cela un poulet gras suspendu par les pattes auprès d'un lièvre éventré, on se rappelle combien la chair de ce dernier animal était estimée des anciens; témoin cette épigramme (3) :

Inter aves turdus, si quis me judice certet,
Inter quadrupedes gloria prima lepus.

« Selon moi, le premier des oiseaux est la grive; parmi les quadrupèdes je donne la palme au lièvre. »

Le proverbe : ζῆν ἐν πᾶσι λαγῴοις, « vivre de lièvre, » signifiait « vivre dans les délices (4). »

(1) Plin., XXXVI, 25; Martial., XIV, 115.
(2) Isidor., XX, 3.
(3) Martial., XIII, 92.
(4) Aristoph., *Vesp.*, 707, et ibi schol.

Alors vient un oiseau, une perdrix, suspendue par le bec à un anneau sans doute ouvert et élastique : ce sont de pareils anneaux que l'on appelait *circites* (1). Trois oiseaux morts, qui paraissent être des grives, sont accompagnés de champignons, végétaux avec lesquels on mangeait peut-être ce gibier; les champignons, dans tous les cas, étaient très-estimés des anciens, qui en bravaient le danger non moins héroïquement que les modernes (2). Ensuite deux oiseaux, qui paraissent être deux perdrix, se montrent escortés d'une anguille et d'une murène, deux poissons exquis, celui-ci nourri quelquefois de chair humaine dans les viviers de Rome, l'autre apporté à grands frais du Gange (3) ou du lac Copaïs (4). Le repas en peinture est terminé par une seconde branche chargée de fruits et par un beau panier de figues qui en forment le dessert.

Tous ces différents morceaux sont d'une exacte vérité et d'une grande richesse de coloris, ce qui aujourd'hui encore fait le plus grand mérite de ces tableaux de salle à manger, qu'on pourrait appeler des *sitographies* ou *opsographies* (5). Les Grecs les nommaient *xenia*, ξένια, comme si c'eût été un régal offert à leurs hôtes (6), et parce que ces peintures représentaient les cadeaux que l'on avait coutume d'envoyer aux convives le lendemain

(1) Plin., XIII, 9.
(2) *Id.*, XXII, 23.
(3) *Id.*, IX, 3.
(4) Athen., VII, 13.
(5) Voy. planche 30.
(6) Philostr., *Imag.*, I, 31, et II, 35.

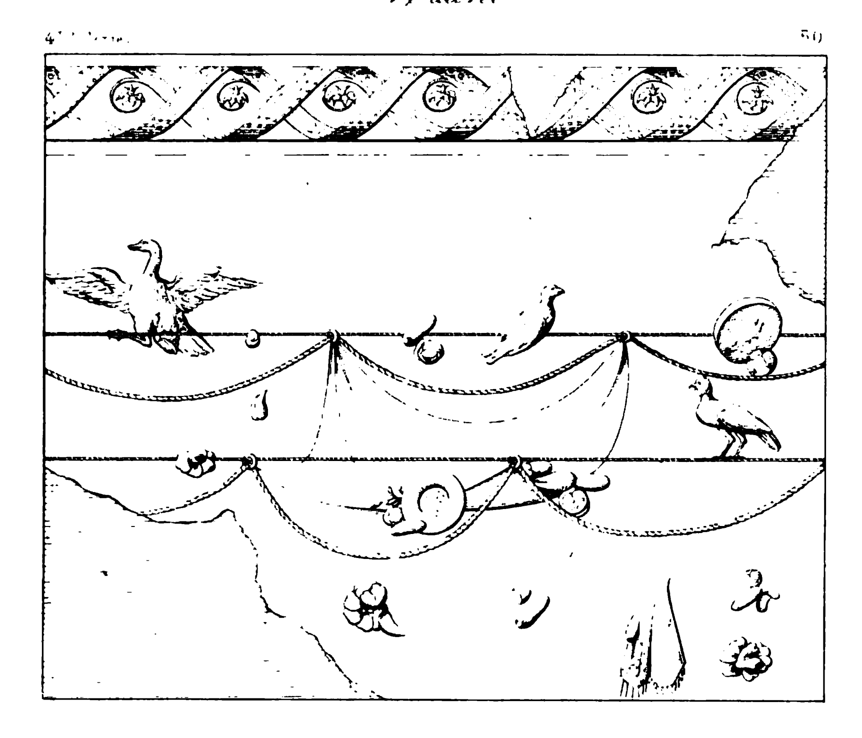
du repas (1). La perte des nombreux écrivains grecs qui ont traité de l'art culinaire, et qu'on appelait les « sophistes de la cuisine, » tels que Pantaléon, Mistécus, Zopyrin, Sophon, Hégésippe, Passamon, Épainète, Héraclide le Syracusain, Tyndaricus de Sicyone, Simonaclide de Scio et Glaucus le Locrien, cette perte, disons-nous, est douloureuse non-seulement pour le gastronome, qui eût profité de leurs préceptes, mais encore pour le critique, à qui ils eussent fourni des citations brillantes.

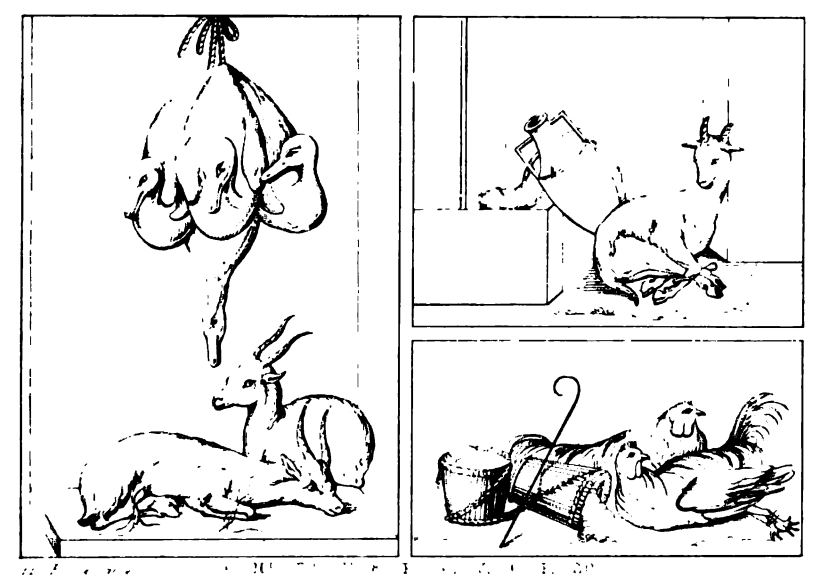
PLANCHE 50.

Ce premier fragment de fresque décorait un mur d'appartement à Pompéi. La peinture en est d'un goût assez remarquable. Sur le fond, qui est bleu, sont figurées des cordes, les unes tendues, les autres lâches, et de petites draperies, sur lesquelles différents oiseaux se perchent ou se balancent en voltigeant. Voilà un motif assez heureux; mais ce qui se comprend moins facilement, ce sont tous ces débris de fruits, de pain, qu'on voit épars çà et là sur le fond. On en trouve de pareils sur l'asaroton, mosaïque qui figure un pavé non balayé (2); là, on comprend parfaitement la présence de ces fragments : mais ici le peintre a-t-il voulu les représenter en l'air, ou arrêtés par les cordes et les draperies, et tombant d'un étage

(1) Vitruv., VI, 10; Martial., *Apophor.*

(2) Voy. *Peintures*, 6e série, *Mosaïques*, dans l'*Introduction*.





supérieur? Cette idée paraît trop recherchée et beaucoup moins intelligible que l'autre; d'ailleurs, nous l'avons déjà montré quelque part, la peinture, qui ne peut reproduire le mouvement, doit saisir, dans des temps d'arrêt, et instantanément ou au moins idéalement immobiles, tous les objets qu'elle veut représenter.

Les trois autres fragments sont encore des tableaux de salle à manger, des xénies ou des sitographies. On voit dans l'un quatre canards vivants suspendus par les pattes, et deux gazelles couchées, les pieds attachés ensemble : morceaux parfaitement choisis; car des bandes entières de ces oiseaux figuraient ensemble dans les festins des rois, tels que celui des noces de Caranus de Macédoine (1). De son côté, la chair de l'antilope des rochers, *antilope rupicapra*, animal que l'on voit ici et qui est très-abondant dans les Abruzzes, était considérée comme plus exquise que celle de toutes les autres espèces de gazelles; et il faut remarquer que le genre chèvre ou gazelle figure de préférence dans les festins héroïques : on considérait cette viande comme éminemment fortifiante, et un certain athlète thébain dut toute sa vigueur, dit-on, à l'usage exclusif de cette nourriture (2).

Voici maintenant un vase, une espèce de saucisse ou de gros cervelas, et enfin un chevreau : les anciens considéraient la chair de cet animal comme un mets délicat,

(1) Athen., IV, p. 129. (2) Athen., IX, p. 160.

surtout quand on avait fait venir le sujet de Milo, ou quand on l'avait arraché de la gueule du loup (1); c'est-à-dire qu'ils reconnaissaient à ce dernier animal un talent admirable pour choisir dans tout un troupeau la proie la plus délicate, et je ne m'étonnerais pas trop qu'ils eussent élevé des loups tout exprès pour cet usage.

Enfin, voilà deux paniers à blé, ταλάρω, l'un des deux renversé et laissant échapper le grain; et près de ce grain deux chapons, pauvres animaux à qui les anciens faisaient subir d'une manière bien cruelle, au moyen d'un fer rouge (2), l'opération qui rend leur chair exquise et leur graisse abondante. Nous avons déjà dit que l'honneur de cette invention revient aux habitants de Délos.

PLANCHE 51.

Des quatre compartiments de cette planche, trois ne contiennent que des objets bons à manger et d'un usage très-vulgaire : des figues, des raisins, des poissons, des sèches, un pain, une botte d'asperges et une volaille prête à mettre à la broche; tout cela rentre encore dans la classe des peintures précédentes.

Le quatrième cadre a quelque chose de plus neuf. Sur une feuille de lotus, soutenue par des rinceaux

(1) Poll., VII, 10, 22.

(2) Varr., *de Re rust.*, III, 9.

assez bizarres, on voit un rat d'Égypte qui guette un papillon : l'insecte ailé aperçoit l'ennemi et prend son vol. En face, un serpent d'une forme assez remarquable se dresse sur sa queue. Il appartient à une espèce de reptile qui figure fréquemment sur les monnaies égyptiennes de l'époque romaine. On élevait des serpents de cette espèce dans les temples; là, ils devenaient tout à fait familiers, et la domesticité développait en eux une intelligence remarquable : les auteurs de l'antiquité leur attribuent une foule de qualités mystérieuses, fondées sans doute sur l'adresse avec laquelle ils aidaient les prêtres dans leurs pieuses supercheries. Selon Zoega, les Égyptiens appelaient ce reptile *Ura-of*, nom que les Grecs ont approprié au génie de leur langue en lui donnant la forme Οὔρεος : de nos jours, les Arabes le nomment *Theban nasser*. La description qu'en ont donnée les naturalistes est entièrement d'accord avec cette peinture (1). Il a le ventre blanc, le reste du corps noir et cendré; il atteint jusqu'à dix pieds de longueur, et sa grosseur est alors celle du bras; s'il rencontre quelque objet qui l'effraye, il dresse une partie de son corps, et continue d'avancer, la tête haute, comme on le voit ici, en s'appuyant sur les replis de sa queue.

(1) Forkal, *Flora Ægyptio-Arabica*; Prosper. Alpin. Lacépède, *Hist. nat. des serpents*;

PLANCHE 52.

Deux fresques entièrement inédites occupent le milieu de cette planche : nous sommes heureux de nous trouver les premiers à offrir aux archéologues des sujets aussi dignes de leurs recherches et de leurs méditations.

La première peinture représente, au milieu d'un site champêtre, ou d'une espèce de jardin, un épervier, dans l'attitude roide et toute conventionnelle que les Égyptiens donnaient à cet oiseau, et avec l'espèce de huppe ou de diadème qu'ils lui mettaient sur la tête. On sait que l'épervier, à cause de son vol rapide et de sa vue perçante, était l'emblème du Soleil, et, par conséquent, d'Osiris, que l'on représentait quelquefois avec la tête, quelquefois avec le corps entier de cet oiseau (1). Il y avait en Égypte une ville où l'on nourrissait spécialement les éperviers sacrés : les Grecs l'appelaient *Hiéracopolis*, la ville des éperviers, et désignaient les prêtres chargés du soin de ces oiseaux par le nom de *hiéracobosques*. Cicéron compte l'épervier au nombre des dieux des barbares (2); et les hommes superstitieux redoutaient de voir cet oiseau dans leurs songes : c'est du moins ce que certains philologues ont conclu d'un passage de Lucrèce (3), qu'ils ont tronqué et mal interprété,

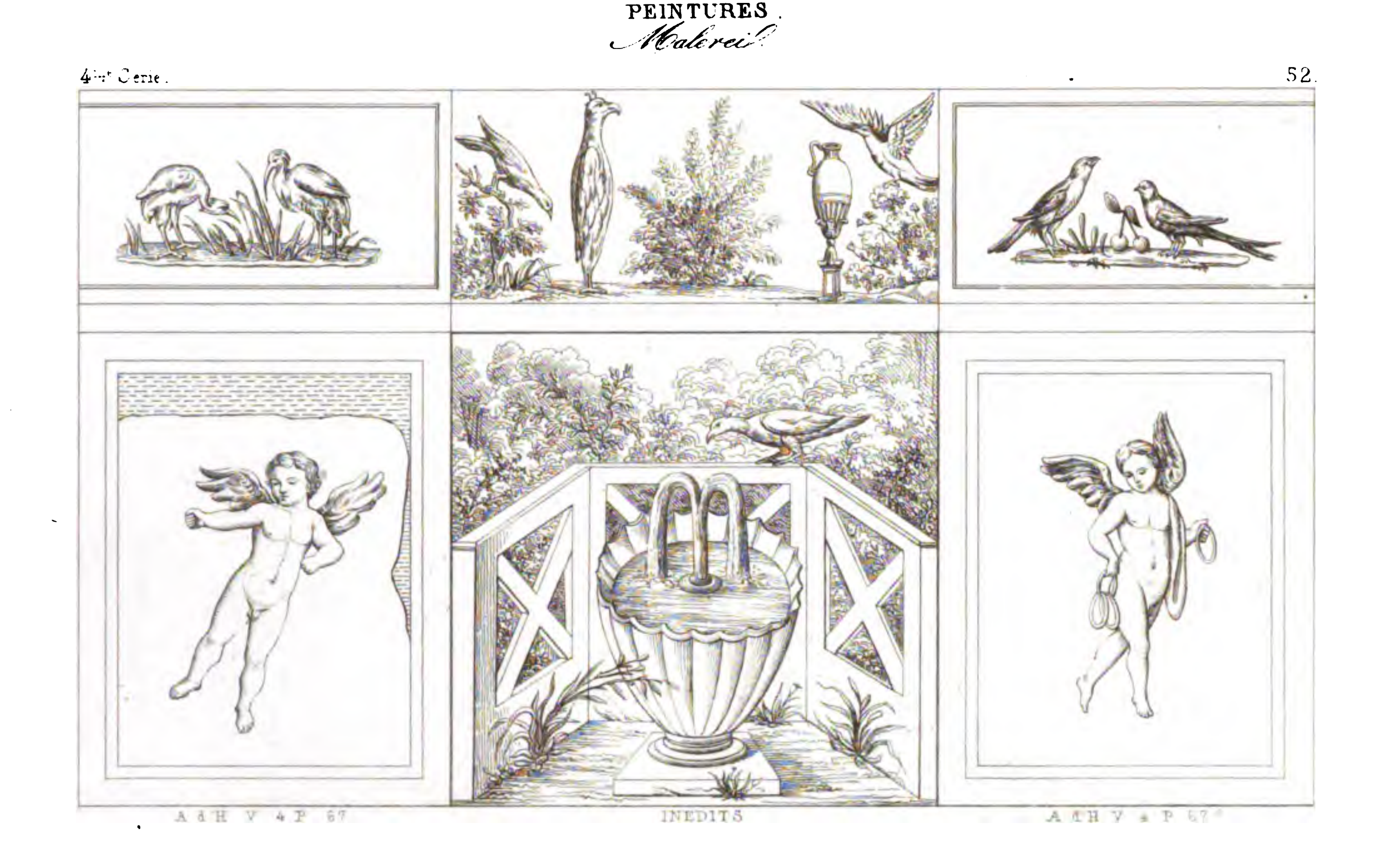
(1) Plin., *Hist. Nat.*, VIII.

(2) *De Nat. Deor.*, III, 19.

(3) Forcellini et Furlanetto, *Lexic.*, s. v. *Accipiter*.

PEINTURES.

Malerei.



A d H V 4 P 67 — INEDITS — A 1 H V 4 P 67

à notre avis. Voici du moins la phrase entière de l'Épicure latin, avec notre traduction (1) :

At variæ fugiunt volucres; pennisque repente
Sollicitant divum nocturno tempore lucos
Accipitres, somno in leni si prælia pugnasque
Edere sunt persectantes visæque volantes.

« Au milieu des nuits, on voit quelquefois les oiseaux prendre tout à coup leur vol; les bois sacrés retentissent du bruit des ailes des éperviers qui, dans leur sommeil, ont cru parcourir les airs, s'y poursuivre mutuellement, et s'y livrer des combats.»

Certes, cette description s'applique entièrement aux rêves des animaux, et non à ceux des hommes. Il n'en est pas ainsi du vers suivant :

Porro hominum mentes magnis quæ motibus edunt!

« Et l'esprit même de l'homme, à quels mouvements ne se livre-t-il pas! »

Ce vers est évidemment le début d'une période nouvelle, et non pas la conclusion de celle qui précède.

L'épervier était consacré à Mars (2) et à Phœbus (3) : son vol servait à prendre les augures (4).

C'est une de ces croyances religieuses, et surtout celle des Égyptiens, que l'artiste paraît avoir eue en vue et qu'il a représentée allégoriquement. Un vase est placé en face

(1) Lucret., *de Nat. Rer.*, IV, 1003.
(2) Serv. ad Virg., *Æn.*, XI, 722.
(3) Gonzal. ad Petron., p. 206.
(4) Homer., *Odyss.*, XV, 524.

de l'épervier sacré ou de l'Osiris des volatiles, comme un autel où l'on dépose les offrandes : un oiseau, les ailes étendues, et légèrement appuyé sur les branches d'un arbuste, semble en adoration devant la statue; un second oiseau de la même espèce est comme caché derrière le dieu, dont on peut croire qu'il représente le prêtre. Nous ne donnons, du reste, cette explication que comme une simple conjecture : car il serait étrange que l'artiste eût oublié que, comme oiseau de proie, l'épervier est abominable aux paisibles habitants de l'air, d'où lui vient peut-être en partie l'épithète de *sacer*, qui en outre est une sorte de traduction de son nom grec, ιέραξ.

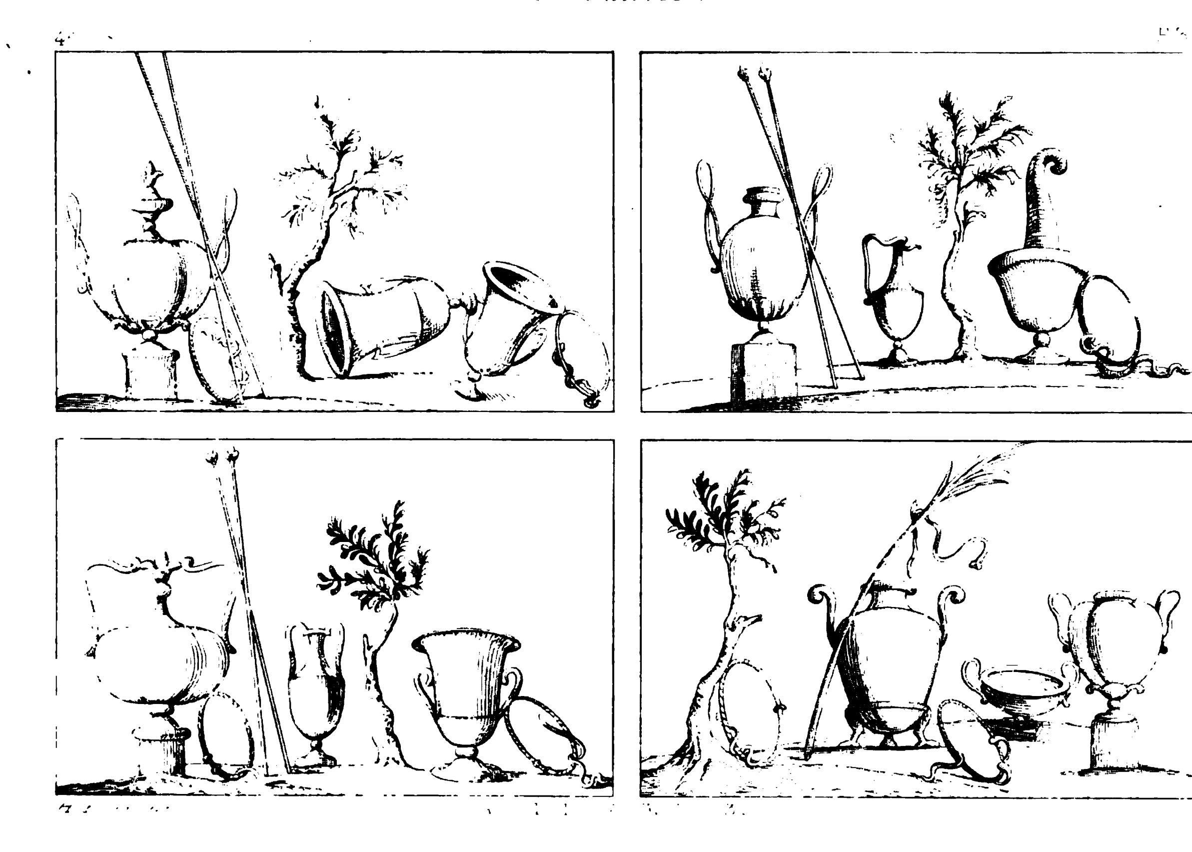
Le second fragment inédit ne contient qu'une simple décoration qui ne peut donner lieu à aucune remarque. Un petit enclos, au milieu d'un bosquet, renferme une fontaine, dont le jet nourri, mais peu élevé, sort du milieu d'une espèce de conque et se divise en deux parties : sur la balustrade qui entoure ce demi-hexagone, un oiseau est venu se percher, et semble se préparer à boire dans le bassin. L'exécution de ce paysage, comme celle du précédent, est un peu faible, quoique assez agréable de coloris : ni l'un ni l'autre ne mérite d'être proposé pour modèle.

Les deux groupes d'oiseaux n'ont rien de remarquable que la vérité habituelle.

Quant aux deux petits Génies des côtés, ils sont peints sur un fond rouge. L'objet que le premier tenait dans la main tendue en avant est entièrement ef-

PEINTURES.

Vaisselle.



facé. L'autre porte dans sa main droite un cercle de métal, dans lequel sont passés deux autres cercles pareils : il en a encore un quatrième dans la main gauche. Peut-être faut-il voir dans cet appareil un instrument de percussion, qui faisait, dans la musique ancienne, un effet semblable à celui du triangle ou du sistre. Ce n'est plus là le trochus ni le rhombus (1).

PLANCHE 53.

Ces quatre petites fresques offrent toutes, comme nous en avons déjà vu beaucoup, des vases divers de forme et de grandeur, des cercles de métal, une palme dans l'une, et dans l'autre deux hastes pures ou deux sceptres qui tiennent la place de la palme : ce sont toujours des prix, tels qu'on en décernait aux vainqueurs dans les jeux publics. Dans chaque petit tableau se trouve un olivier, arbuste à qui l'on empruntait la couronne des vainqueurs olympiques, et que l'on surnommait, à cause de cela, καλλιστέφανος (2). Les oliviers sacrés d'Athènes, appelés μορίαι, fournissaient de même la couronne des panathénées (3). Ces arbustes sont peints de leurs couleurs naturelles, comme le terrain. Les cercles sont ornés de bandelettes qu'on pourrait prendre pour des serpents : quelques critiques ont vu dans ces ornements des couronnes

(1) Martial., XIV, 164 et 163.

(2) Poll., I, 241 ; Aristoph., *Plut.*, 586, et ibi schol.

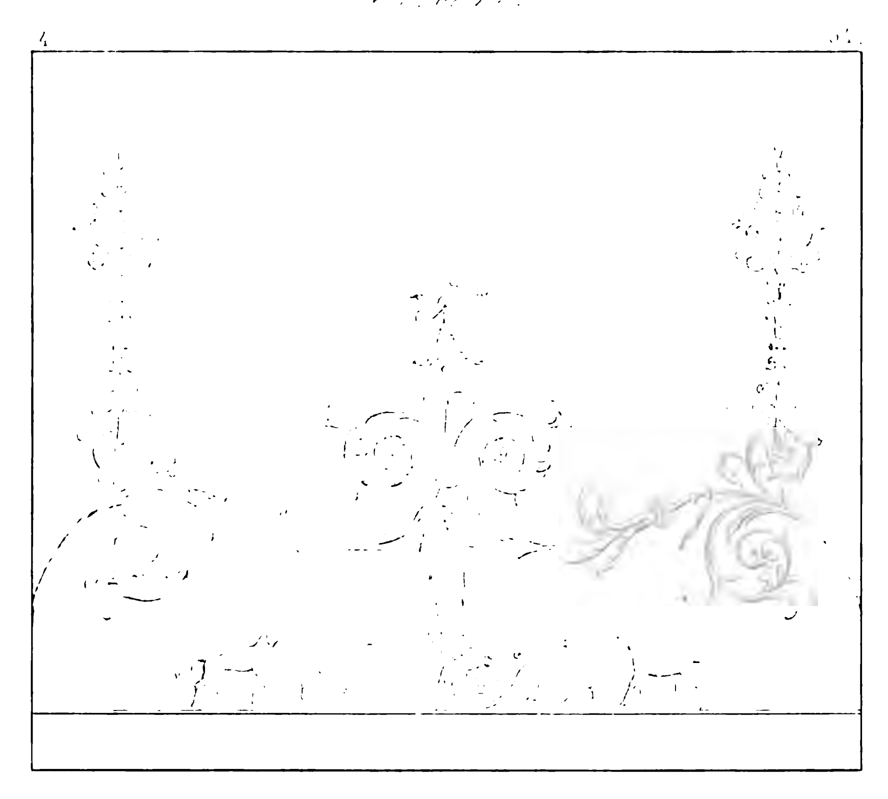
(3) Aristoph., *Nub.*, 1001.

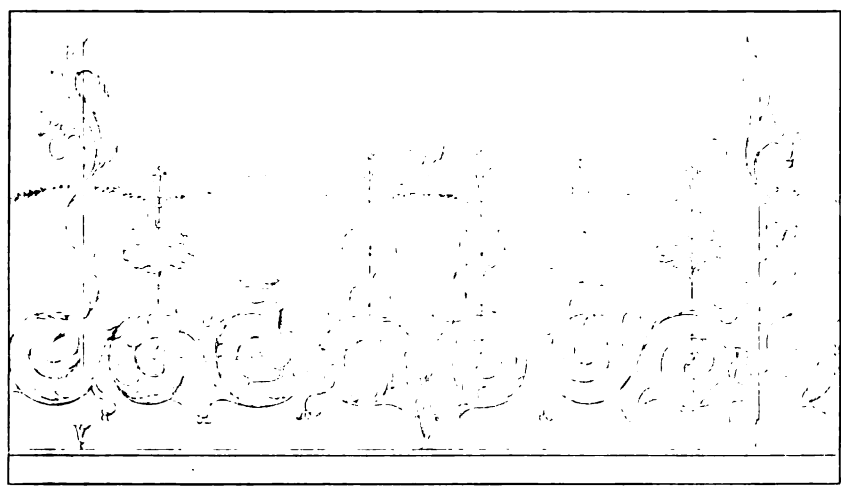
d'or. Les vases sont de cuivre, d'or ou d'argent, et l'on peut appliquer à quelques-uns des noms précis. Le premier, à gros ventre et à cou étroit, de même que celui qui se trouve immédiatement au-dessous, est de cuivre rouge : c'est un guttus, une ampulla ou βομϐύλη (1). Le second vase et le troisième sont deux cratères : l'un est doré au dehors et argenté à l'intérieur; c'est l'inverse pour l'autre. Vient ensuite une bombyle d'or, un urcéole (2) d'argent; puis enfin un vase muni d'une anse longue, amincie et recourbée : celui-là est d'or, et peut être appelé *simpuvium* ou *capedo*. Sur la seconde ligne, après la bombyle de cuivre, on trouve une amphotide d'argent et un cantharus d'or. On a enfin une *olla* sur un trépied, le tout de bronze; puis une coupe d'argent, et en dernier lieu, une diota d'or (3).

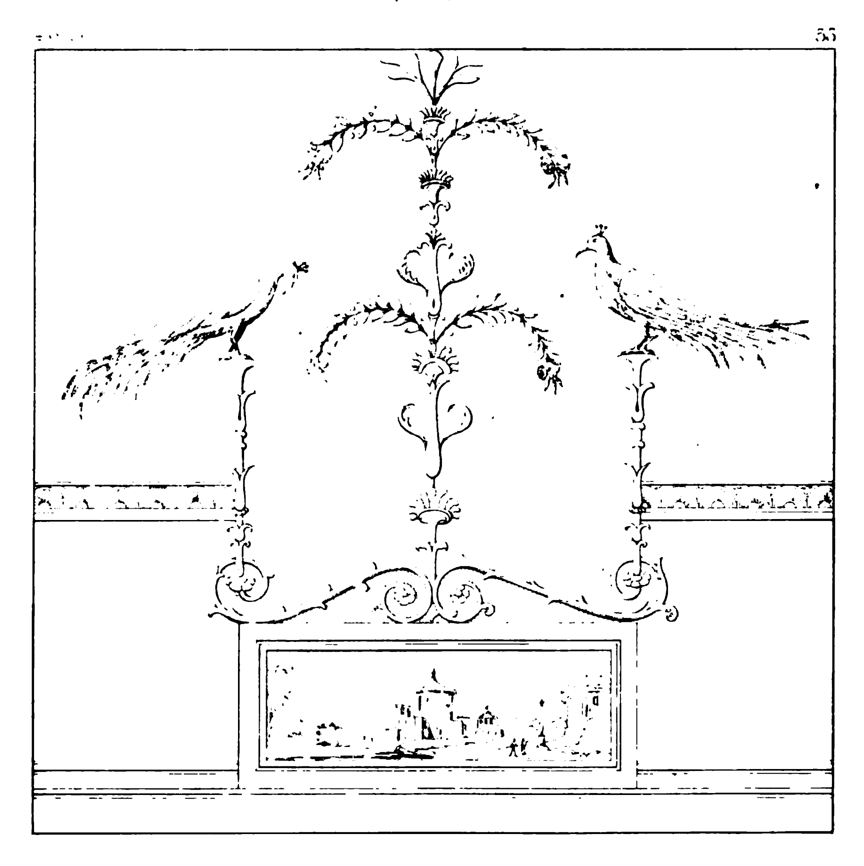
PLANCHE 54.

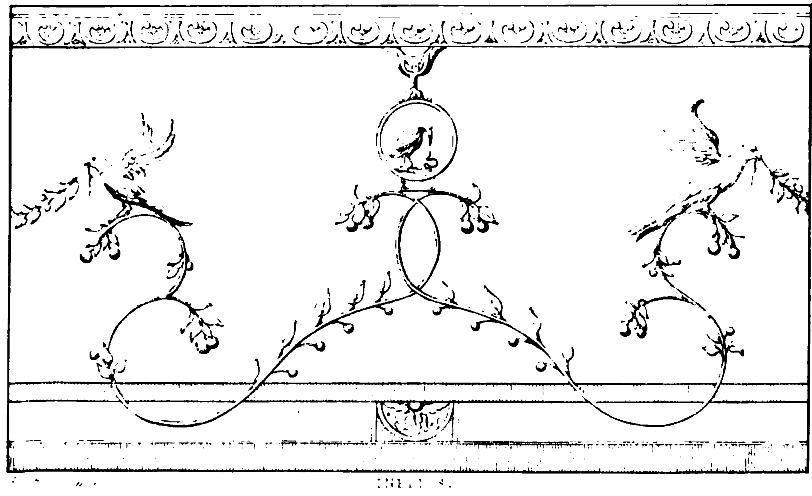
Cette peinture murale est entièrement inédite : nous l'offrons, non pas aux méditations de l'archéologue, puisqu'elle ne renferme rien ou presque rien qui puisse devenir un sujet de recherches, mais aux études et à l'imitation de l'artiste. C'est une décoration sur fond blanc, qui ornait un des appartements de l'édifice de Pompéi connu sous le nom de Maison de la reine Caroline. Rien

(1) Schol. Apoll., II, 571; Suid.
(2) Bayf., *de Vas.*, p. 276 et 277.
(3) Beger., *Thes. Br.*, tom. III.









de plus léger, de plus délicat, de mieux assemblé, que ces rinceaux, ces palmettes, ces roseaux : tous ces oiseaux sont posés le plus naturellement, le plus simplement possible. Qu'on se garde de prendre ce personnage, placé au milieu et au sommet, pour un Hercule qui étouffe les deux serpents : c'est seulement une figure de fantaisie, un Triton, portant la main aux deux queues de dauphin qui remplacent ses jambes. On se demandera peut-être quelle est plus bas cette femme, portant d'une main une baguette, et de l'autre un plateau, une coupe, avec des fruits ou des herbes : deux lévriers semblent la contempler. Nous ne pouvons répondre que par une double conjecture : les deux chiens semblent indiquer Hécate avec sa baguette et un breuvage enchanté ; mais aussi nous avons vu qu'on immolait une chienne à Esculape, et ce symbole pourrait en conséquence convenir à Hygie.

PLANCHE 55.

Encore deux fresques inédites, qui ont été trouvées récemment à Pompéi. La première, sur fond noir, offre à sa partie supérieure une bande blanche, avec des ornements alternativement bleus, rouges et violets ; vers le bas, une autre bande très-étroite, également blanche, avec une guirlande violette ; au-dessus de cette bande, jusqu'à l'endroit où les deux tiges vertes se croisent, un compartiment brun ; au-dessus de celui-là, jusqu'au point

où les tiges se croisent de nouveau, un petit ovale bleu; plus haut encore, un pentagone irrégulier rouge; et enfin un disque violet renfermant un oiseau. Revenons au-dessous de la petite bande blanche, nous y trouvons deux portions de cercle rouge, puis au milieu un demi-cercle bleu dans un carré rouge. Les oiseaux jaunes et verts, les feuillages, les petites baies rouges que portent les rameaux, tout cela est colorié d'une manière vive.

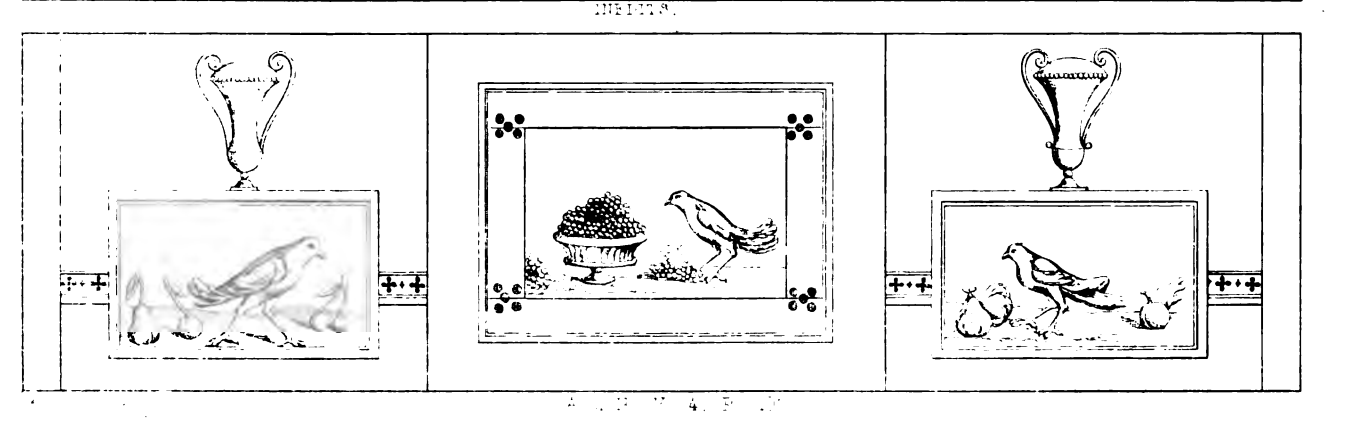
Le second morceau est sur fond blanc; on admirera la délicatesse des feuillages et l'attitude des deux paons qui sont peints au naturel: les rinceaux jaunes encadrent une espèce de fronton de couleur verte, au-dessus du paysage peint au naturel avec beaucoup de finesse dans son cadre rouge, blanc et noir. Ce paysage représente un village antique avec ses fabriques diverses: et plusieurs de celles-ci sont d'une construction dont nous n'avions point encore vu de modèles. La bande du milieu est blanche et bleue; celle du bas est jaune.

PLANCHE 56.

Le premier dessin de cette planche est inédit comme les précédents. Le fond général de toute cette fresque est violet, et les ornements ou cadres sont de couleur d'or; quant aux petits carrés de la bande perpendiculaire du compartiment de gauche, ceux qui approchent du bord sont bleus; et les deux du centre, rouges. Dans l'autre

PEINTURES.

Malerei.



compartiment, la bandelette d'étoffe, qui flotte suspendue sur deux hampes d'or, est rouge et doublée de bleu : la bande perpendiculaire est bleue à ses deux extrémités. Nous indiquons soigneusement, minutieusement peut-être, toutes ces teintes, parce qu'ici nous nous adressons aux décorateurs beaucoup plus qu'aux antiquaires, et que de l'exacte reproduction de ces couleurs dépend toute l'harmonie d'une décoration que l'on calquerait sur celle-ci. Les anciens ne possédaient pas la théorie du contraste des nuances et des couleurs complémentaires; mais ils en avaient l'instinct et la pratique: moins savants que nos contemporains, ils étaient plus artistes, et devinaient ce qu'ils n'avaient point appris.

Dans une bande horizontale, on voit nager des poissons et des monstres marins; une tête de Méduse semble figurer dans l'ovale: mais il nous est impossible de déterminer exactement l'objet peint avec ces deux pommes dans le cadre du milieu; nous nous bornerons à dire vaguement que c'est une sorte de cassette. Mais quelle cassette? le peintre le savait-il lui-même? Ce qu'il faut bien observer, c'est que de pareilles compositions brillent, généralement, par le caprice de l'invention autant que par la légèreté du pinceau. Or, le caprice ne souffre point l'analyse.

Les trois cadres du bas de la planche sont plus anciennement découverts: on les a trouvés à Civita en 1761. Tous trois représentent, sur un fond rouge, des oiseaux et des fruits, peints de leurs couleurs naturelles : les

vases qui surmontent les deux cadres des côtés sont de bronze.

PLANCHES 57, 58 et 59.

Les dix-huit figures en buste, que l'on voit dans ces trois planches, ont été trouvées dans un même appartement d'Herculanum, dont ils formaient la décoration, conjointement avec un grand nombre d'autres bustes pareils qui avaient été détruits par le temps. Le mur, sur lequel ces portraits se trouvaient peints, était uniformément enduit d'une couleur jaune. Les cercles ornés qui entourent les peintures sont jaunes aussi, mais plus foncés, et le fond de chacune est bleu pâle. Parmi les figures qui étaient le plus entièrement conservées, on remarque les sept Planètes, qui ont donné leur nom aux sept jours de la semaine. La division du temps par périodes de sept jours remonte, chez les Hébreux, à la plus haute antiquité (1). Cette division paraît avoir été en usage chez tous les peuples de l'Asie moyenne (2), qui, dans leur passion pour l'astrologie, ont donné, à chacun des jours de cette période, une des planètes alors connues, ou une des planètes supposées, pour recteur et pour maître : on fait remonter cet arrangement jusqu'à

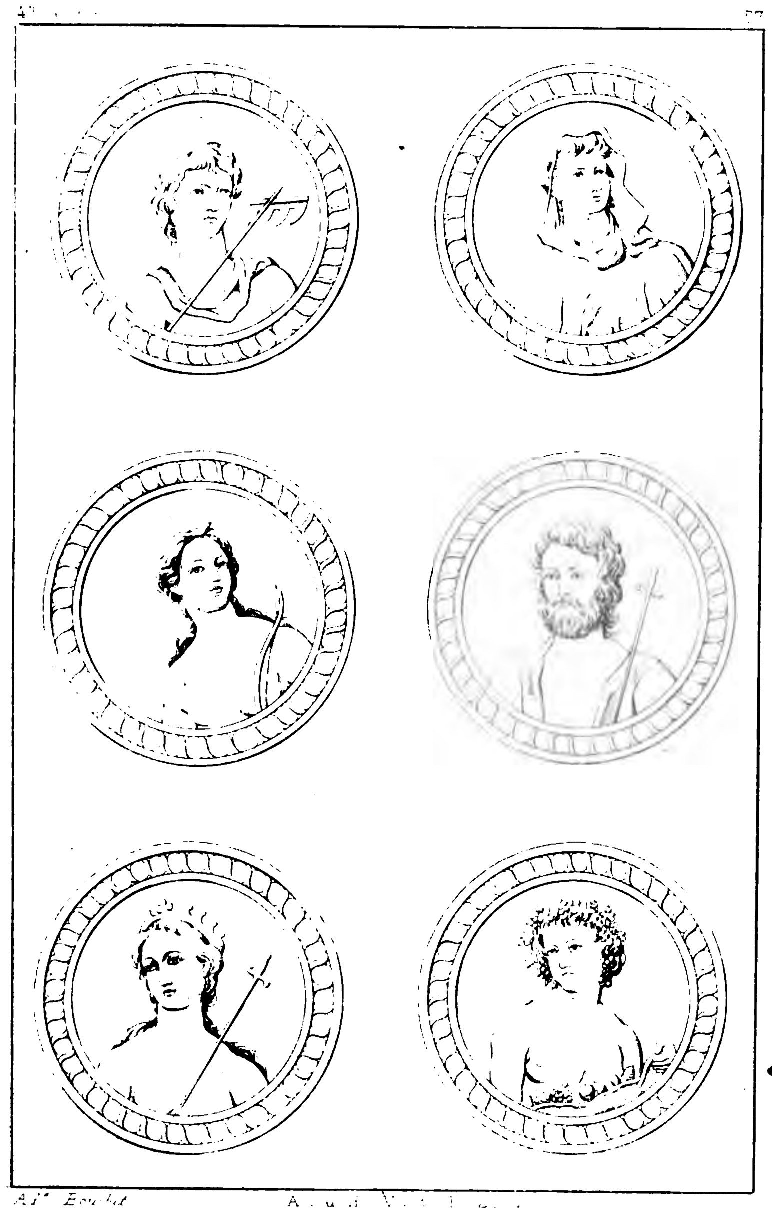
(1) Philon., *de Vit. Mos.*, II; Joseph., *adv. Appion.*, II; Clement. Alex., *Stromat.*, V, p. 600.

(2) *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, t. V, diss. 3.



PEINTURES.

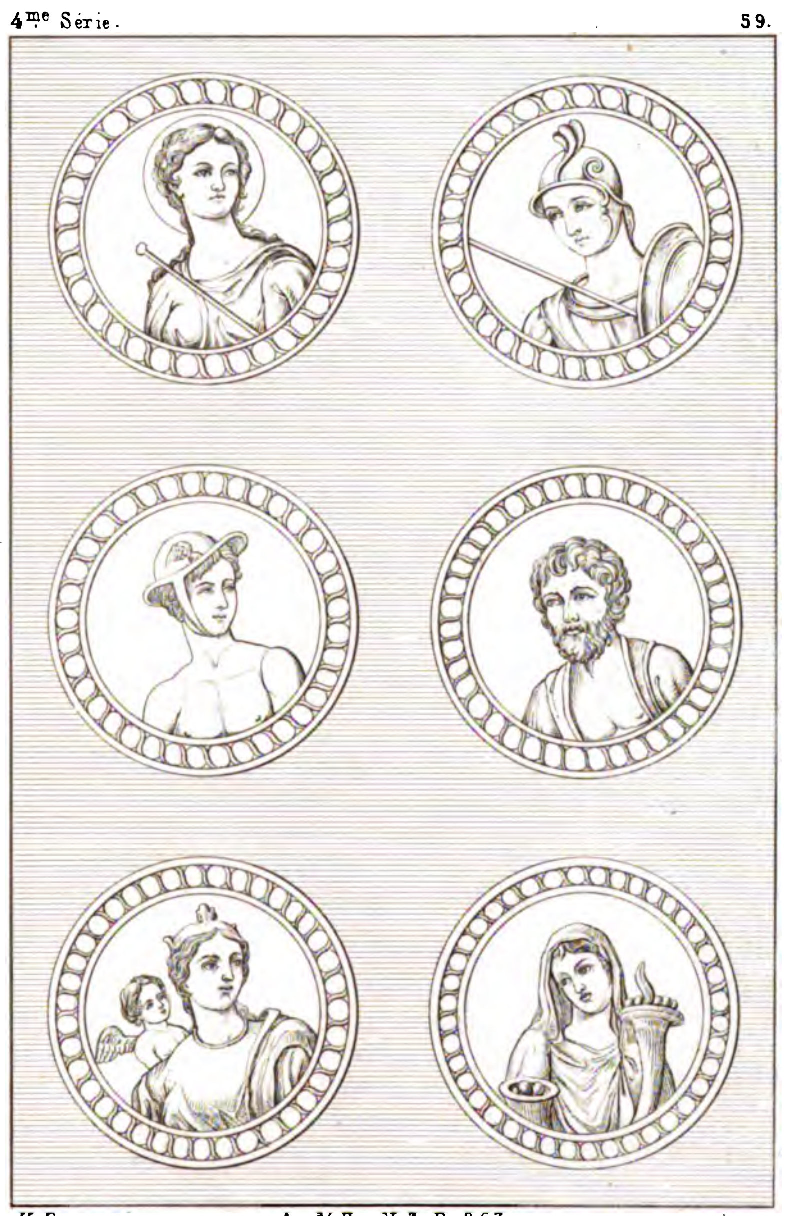
Malerei.





PEINTURES.

Malerei.



H. Roux sc.

A. d'H. V. 3. P. 263.

3 6 9 12 P°

Zoroastre (1). Quand les superstitions des Chaldéens furent admises à Rome, avec cette avidité et cet engouement que le peuple roi montrait dans ses goûts et ses caprices, on appela chaque dieu-planète du nom latin ou grec de la divinité italiote ou hellénique qui se rapprochait le plus de la divinité chaldaïque (2). De là se formèrent les noms païens des sept jours, noms employés par les chrétiens jusqu'à notre époque, et traduits par les peuples du Nord, ou plutôt remplacés chez eux par les noms de leurs propres dieux correspondants aux dieux grecs et romains. Les sept astres, sept dieux, ou sept jours de la semaine, étaient rangés sur les parois de la maison d'Herculanum dans l'ordre qui constitue la semaine actuelle, en commençant par le samedi : Saturne, Apollon ou le Soleil, Diane ou la Lune, Mars, Mercure, Jupiter et Vénus. Cette coutume de commencer par Saturne, puis de continuer dans l'ordre actuel, en sautant pour ainsi dire d'une extrémité du système solaire à l'autre, a été fondée sur les heures planétaires, et une explication tout à fait satisfaisante, mais trop longue pour être rapportée ici, en a été donnée par Dion (3).

Au bas de la planche 58, nous trouvons Saturne avec sa faux d'acier, la tête couverte d'une espèce de bonnet jaune, et portant sur les épaules une draperie

(1) Anonym., *Antiq. Græc.*, citat. ap. Rivet, *de Orig. Sab.*, 5.

(2) Porphyr. ap. Euseb., *Præp. evang.*, V, 14.

(3) Dio, XXXVII; Vid. et Putean., *de Nund*, 25; Adrian. Jun., *de An. et Mens.*, 6, in *Ant. rom.*, VIII.

de même couleur. A côté de Saturne, on voit Apollon, avec le nimbus radié, une chlamyde rouge, et un fouet à la main, *radios capitis et verbera dextræ* (1). La série continue à la planche 59 : nous y voyons d'abord Diane ou la Lune, avec le simple nimbus, la robe blanche et le sceptre qu'elle porte comme reine des astres, *regina siderum* (2). Mars a la cuirasse de fer, le bouclier et le casque de cuivre. Mercure, tout nu, porte le pétasus ailé et noué sous le menton. Jupiter, revêtu d'un manteau rouge foncé, n'a aucun attribut : car sa lumière seule le fait reconnaître dans le ciel, et la foudre ne conviendrait pas à une planète bienfaisante. Enfin Vénus a le diadème et le collier d'or, une robe d'un blanc bleuâtre, et Cupidon auprès d'elle.

Toutes les autres figures étaient éparses çà et là dans la salle, par groupes de deux ou trois, sur des fragments conservés au milieu de larges lacunes. Quand elles se trouvaient au complet, peut-être formaient-elles les séries des Mois, ou des douze Grands dieux qui président aux mois, ou encore des quatre Saisons, séries qu'il est impossible de rétablir maintenant. Pour les passer en revue, reprenons au commencement de la planche 57. Un jeune homme vêtu d'une tunique jaune porte un râteau sur l'épaule. Puis, vient une figure plus âgée, ayant un manteau à capuce également jaune. Diane ensuite se montre, avec le croissant au front et son arc détendu à

(1) Prudent., *contr. Symmach.*, I. (2) Horat., *Carm. sæcul.*, 35.

la main. Jupiter porte le sceptre et un manteau jaune. Vénus, le sein découvert, a le sceptre et le diadème. On voit après elle un jeune homme couronné de pampres et portant une corbeille de fruits : c'est peut-être l'Automne; le Printemps et l'Hiver seraient alors les deux figures en tête de la planche : l'Été se trouvera plus loin. A la planche 58, nous voyons d'abord une jeune femme, la poitrine découverte, un manteau bleu flottant derrière elle, et dans sa main une corne d'abondance dorée d'où sortent quelques feuillages : serait-ce Cérès ou Rhéa? Pan, le compagnon de Rhéa, πάρεδρος (1), vient ensuite avec sa syrinx, son pédum, sa couronne et ses guirlandes vertes et fleuries. Un jeune homme paraît à la place suivante, coiffé d'un bonnet phrygien de couleur verte, vêtu d'une tunique de même couleur, et portant une hache à la main : c'est peut-être Atys, qui va si bien avec Cybèle, la Déesse Syrienne, et qui porte la hache des Galles (2). Bacchus occupe le quatrième rang, avec son thyrse lemniscate et son diadème chargé de feuilles de lierre et de corymbes.

Les sept figures suivantes, dans cette planche et dans la cinquante-neuvième, sont les sept planètes dont nous avons parlé d'abord.

Reste à expliquer la dernière de toutes : c'est une jeune femme, enveloppée d'une draperie verte qui lui couvre la tête, et tenant à gauche une *cornucopia* do-

(1) Scholiast. Pindar.

(2) Apul., *Met.*, VIII.

rée, pleine d'épis et de fleurs, et à droite un disque où l'on voit quelques fruits. Ne serait-ce pas l'Été, qui nous restait à trouver?

PLANCHE 60.

Ces six bustes sont d'un genre analogue à ceux des planches précédentes; mais l'exécution en est meilleure et ils n'ont point été trouvés dans le même lieu. Les deux premiers sont peints sur un fond rouge; et le cercle qui les entoure est d'une couleur foncée avec des ornements blancs. On voit dans le premier, selon plusieurs critiques, une Vénus, le sein couvert d'un péplum vert, et la tête coiffée d'une espèce de bonnet phrygien de la même couleur, sans doute pour indiquer la *Venus libera*: des anneaux d'or pendent à ses oreilles. Cupidon, qui la caresse, a des ailes d'un blanc verdâtre. Ne serait-ce pas plutôt une divinité champêtre, telle que la déesse du printemps, avec Zéphire qui folâtre autour d'elle?

Le second buste est celui d'un jeune homme habillé de vert et couronné de chaume jaunissant: il boit dans un vase de verre et porte une pelle. C'est certainement un dieu de la campagne, et peut-être un dieu de la moisson: l'Été, l'ardent juillet, opposé au Printemps, au frais avril, que nous venons de voir.

Les quatre figures suivantes, toutes sur un fond de ciel et dans un paysage, ont été trouvées ensemble à



Portici. Une jeune femme, vêtue d'une tunique rouge sans manches, a les cheveux enveloppés dans une draperie bleue nouée sur le haut de la tête, le κεκρύφαλος des Grecs (1), le madras et le foulard des modernes. Elle tient à deux mains un disque d'argent chargé de fruits, parmi lesquels on voit une espèce de concombre fort pointu, le *cucumis citrinus* des Latins (2), le κιτράγγουρον des Grecs (3).

Ce jeune homme nu, couronné de lierre, tient à la main une tasse d'or : il fait à Bacchus une offrande de vin qui correspond à celle des fruits apportés par la jeune femme.

Coiffée d'un morceau d'étoffe jaune, avec des cercles d'or à ses oreilles et un bracelet d'or au poignet, sur le sein un péplum couleur de laque, et le cymbalum garni de grelots à la main, cette jeune fille à la physionomie piquante paraît être une suivante de Bacchus.

Le vieux Silène forme le pendant de la nymphe : couronné de pampres, il a sur les épaules un manteau violet, et porte à ses lèvres un cantharus d'or : sa physionomie, son attitude et son regard, ne manquent point d'expression.

(1) Aristoph., *Thesm.*, 264.
(2) Plin., XIX, 5.
(3) Salmas., *Hyl. iatr.*, 35.

FIN DE LA 4e SÉRIE DES PEINTURES.

AVIS AU RELIEUR,

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DE LA QUATRIÈME SÉRIE DES PEINTURES.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PEINTURES.

6e Série.

MOSAÏQUES.

INTRODUCTION.

Mosaïque est la forme française de l'italien *musaico*, dérivé lui-même du latin *musæum*, *musaïcum*. Ceci soit dit seulement pour ne pas laisser échapper un instant le fil étymologique ; car il est bon d'observer que *musæum* est un barbarisme de la basse latinité pour *museum* ou *musium* ; le grec étant μουσεῖον, et non pas μουσαῖον. C'est pour conserver ce même fil toujours intact que nous ne déduisons point la dérivation, comme l'ont fait la plupart des étymologistes, en passant par le latin *musivum*, forme qui résulte de l'interposition du digamma éolique ou du V,

et qui a été la plus usitée parmi les bons écrivains de Rome.

Quoi qu'il en soit, l'origine première est toujours Μοῦσα, Muse ; soit parce que le travail ingénieux de la mosaïque parut d'abord une invention inspirée par les filles de Mémoire ; soit parce qu'on s'en servit primitivement pour décorer un temple des Muses, un musée, tel que celui d'Alexandrie, où se rassemblaient les amis des sciences et des lettres.

Si une invention est attribuée collectivement aux Muses, et non à un artiste, ni même à une divinité du second ordre spécialement désignée ; si cette invention n'est point devenue le sujet des récits ingénieux des poëtes et des mythographes : soyez sûr alors que c'est une pratique, toute simple et naturelle qui doit se perdre dans la nuit des temps, ou plutôt qu'elle n'a rien en soi qui constitue précisément une découverte.

Cet ouvrage, qui consiste uniquement dans un assemblage de petits morceaux de pierre, de marbre, de silex, ou de matières vitrifiées et coloriées, qu'on réunit sur un fond quelconque avec du stuc et du mastic, et dont on polit ensuite la surface ; cet ouvrage d'art exista en germe, du jour où les hommes réunirent des cailloux pour donner à leurs demeures une aire sèche et solide, et lièrent ces cailloux entre eux en les enfonçant dans une terre détrempée et battue. C'est ce qu'on appela le carrelage barbaresque, *Pavimentum barbaricum* (1). Ces

(1) Plin., *Hist. Nat.*, XXXVI, 25.

cailloux se trouvèrent de plusieurs couleurs : il parut naturel de les assortir par compartiments d'abord fort simples, tels peut-être que les carreaux d'un échiquier, et en ne distinguant guère que deux nuances, comme le font encore les maçons anglais, quand ils distribuent, sur le parement des murailles des silex noirs et blancs. Dès ce moment, la mosaïque fut inventée.

De cette idée, à celle de rapprocher les cailloux, afin de ne plus présenter à la surface de l'aire qu'une espèce de pavé de marbre ; puis à celle de les tailler en carrés, en triangles, en losanges, en hexagones, pour qu'ils coïncidassent plus exactement et qu'ils formassent comme d'eux-mêmes des compartiments plus compliqués, il n'y avait qu'une série d'inductions naturelles et de degrés successifs par lesquels l'art devait fatalement passer. Ainsi arrive le *tessellatum* (1), formé de pierres carrées, qui donne d'abord quelques variétés de dessin, et qui se prête ensuite à toutes les dispositions possibles de bandes noires et blanches, voire même d'entrelacements et de grecques carrées. Puis viennent toutes les espèces du *sectile* (2), formé de figures régulières combinées ensemble, comme le font les Italiens dans ce qu'ils appellent le *lavoro a commesso* ou *a compartimento*. Ce dernier genre se varie encore par l'emploi de cailloux et de marbres de toutes les nuances. Enfin, en prenant des fragments d'une surface horizontale très-petite, soit

(1) Suet., *Cæs.*, 46.

(2) Suet., *loc. citat.*; Vitruv., VII, 1.

carrée, soit de formes diverses, on arrive à pouvoir plier, pour ainsi dire, les ornements du pavé, à toutes les idées, à tous les caprices, à tous les badinages qui constituent ce que les modernes ont appelé le grotesque ou l'arabesque : grecques, entrelacs, festons, rinceaux, enroulements, s'y trouvent dès lors à profusion. C'est sans doute à cette phase de l'art de la mosaïque que l'on peut appliquer la dénomination de *vermiculatum* (1), à cause de l'emploi de fragments de pierre qui n'ont plus une forme exactement géométrique, mais celle de petites bandes recourbées ou de fuseaux.

Mais tous ces premiers essais sont plutôt des pavés ornés que des mosaïques proprement dites. Cette marqueterie est le *lithostrote*, qui, chez les Grecs, succéda immédiatement au carrelage peint, dans lequel ils avaient atteint une grande perfection. Rome en était à ce point dès le temps de Sylla (2); et souvent elle employait aussi pour les édifices publics, des dalles gravées en creux, dans lesquelles on incrustait probablement des enduits. Mais pour passer au *musivum opus* à figures, pour représenter de cette manière ce que l'on appelait des emblèmes, *emblemata* (3), c'est-à-dire, des objets vivement coloriés, des fleurs, des fruits, des animaux, des attributs de toute sorte, et enfin des figures humaines pareilles à celles qu'anime le pinceau, il y avait un plus grand pas à

(1) Lucil. ap. Cic., *Orat.*, 43.

(2) Plin., XXXVI, 25, 60.

(3) Varr., *de Re rust.*, III, 2, 4.

faire. Les couleurs ternes et indécises des marbres et des cailloux ne suffisaient plus : on imagina de fabriquer de petits cubes de cristaux artificiels coloriés, que l'on employa, soit seuls, soit conjointement avec les pierres naturelles. On amollit au four une pâte moins vitrifiée que la pâte d'émail dont se servent les mosaïstes modernes, mais douée, après le refroidissement, d'une égale dureté. Il paraît que cette pâte se coulait en gâteaux d'une certaine étendue, et qu'on fendait ces gâteaux pour former les dés, par un procédé semblable, en petit, à la manière dont on fend les pavés d'échantillon : c'est du moins ce que semblent indiquer les inégalités et les accidents des tailles. Quelquefois, néanmoins, la pâte se coupait lorsqu'elle était encore molle : cela avait lieu principalement pour la pâte blanche, dont les dés sont plus réguliers que les autres. Une légère dépression sur le centre de leurs faces, annonce l'effet de la dessiccation sur chacun d'eux isolément (1). On obtint ainsi les nuances les plus vives, les dégradations les plus insensibles, et la mosaïque atteignit bientôt toute la perfection dont ce genre est susceptible. Alors seulement, on put faire ces *asarota,* représentant un pavé mal balayé, sur lequel étaient restés les débris d'un festin, imités avec tant d'art, que les yeux y étaient souvent trompés.

Il est difficile d'assigner les époques précises où les Grecs, d'un côté, les Romains, de l'autre, passèrent du

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 80.

premier genre de mosaïque, ou du pavé orné, au second genre, qui est la mosaïque à figures. Ce que l'on peut admettre de plus probable, à cet égard, suivant l'opinion d'un habile critique de nos jours, c'est que, dans l'ordonnance des édifices grecs, la décoration du pavé suivit le développement de celle du plafond (1), et que l'une et l'autre furent dictées par le même principe, exécutées dans le même goût. La sobriété d'ornements, qui est le caractère de l'ancien style grec, dut se retrouver surtout dans le pavé, qui n'offrait sans doute que des compartiments diversement colorés et répondant aux caissons des soffites et de la voûte : précepte que suivent encore aujourd'hui les meilleurs architectes décorateurs. Au défaut de documents classiques, on peut l'inférer de deux exemples récemment découverts, c'est-à-dire, du pavé en mosaïque d'un temple de Pæstum et de celui du petit temple de l'acropolis de Sélinunte (2).

Ce qu'il y a de certain, c'est que le luxe des pavés en mosaïque ne se développa, chez les Grecs, que sous l'influence monarchique et presque asiatique des successeurs d'Alexandre : le signal de cette magnificence, jusqu'alors inouïe, dut être donné par les souverains efféminés de Pergame dont on connaît l'*asaroton* (3).

(1) Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 392.

(2) Hittorf, *Restauration du temple de Sélinunte*; *Antichità di Selinunte*, dans le *Journal des savants*, janvier, 1835; *Observations* de M. Raoul-Rochette, *ibid.*, mai.

(3) Plin., *loc. citat.*; Furiett., *de Musiv.*, p. 27 et seqq.

Parmi les exemples que l'on trouve encore cités, on remarque les chambres du second étage du vaisseau d'Hiéron II : le pavé de mosaïque dont elles étaient ornées, représentait toute la fable de l'Iliade en petits tableaux d'une exécution merveilleuse : ἐν οἷς ἦν κατασκευασμένος πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος θαυμασίως (1). Et peut-être les petits tableaux, ἀβακίσκοι ἐκ παντοίων λίθων, dont il s'agit ici, servirent-ils de modèles à la table iliaque du Capitole. Le palais magnifique de Démétrius de Phalère, à Athènes, offrait ce même symbole d'un luxe nouveau (2).

Il est probable que la mosaïque à cristaux artificiels fut employée à Rome, sous le règne des premiers empereurs, vu la quantité de morceaux travaillés dans ce genre, qui ont été trouvés à Pompéi. Cependant, il semblerait résulter d'un passage de Pline, qu'au moment de la ruine des deux cités de la Campanie, cette importation était encore toute nouvelle en Italie, et qu'elle ne parut à Rome que vers le temps de Vespasien (3). Après lui, aucun auteur ne fait plus mention d'un travail de ce genre, jusqu'au temps de Commode, qui, dans un portique circulaire de ses jardins, avait placé une mosaïque représentant le culte d'Isis (4).

A défaut de témoignages classiques, nous dirons quelques mots des principaux monuments de cette espèce, qui ont été trouvés dans les ruines de l'antiquité, sans

(1) Moschion, ap. Athen., V, 207.
(2) Athen., p. XII, 542.
(3) Plin., XXXVI, 25, 64.
(4) Spart., *Pesc.*, 6.

compter ceux d'Herculanum et de Pompéi, que nous décrirons tout à l'heure.

Il y a plus de soixante ans que l'on a trouvé à Otricoli une grande mosaïque circulaire, portant à son centre une tête de Méduse, puis se divisant en quatre grands compartiments, dans lesquels sont représentés des combats de centaures et des groupes de tritons et de néréides.

Les ruines du temple de la Fortune à Préneste, aujourd'hui Palestrine, ont fourni deux morceaux précieux: l'un représente l'enlèvement d'Europe, et ses compagnes qui s'enfuient sur le rivage; l'autre est un paysage pris sur les bords du Nil. Le premier de ces deux tableaux est fort petit, et formait évidemment le centre d'un pavé à compartiments.

Il en est de même de la mosaïque d'Italica, espèce de parallélogramme bordé de médaillons qui renferment les têtes des Muses : le milieu est occupé par un cirque où l'on voit des courses de chars et de chevaux.

Enfin, le célèbre *asarotum* de Pergame occupait sans doute lui-même le centre d'une bordure assez compliquée. Pline le décrit en ces termes (1): « Sosus, le plus célèbre artiste en ce genre, fit à Pergame le pavé d'un appartement qu'on appela la chambre non balayée (ἀσάρωτον οἶκον), parce qu'il y avait représenté, à l'aide de petits fragments de matières vitrifiées (*testulis*) et teintes de diverses cou-

(1) *Hist. Nat.*, XXXVI, 25, 60.

leurs, tous ces débris que les convives laissent tomber sur le sol et que l'on balaye ordinairement après le festin. On y admire une colombe qui boit dans un vase, et dont l'ombre projetée sur l'eau, s'y marque en une teinte plus sombre : d'autres colombes sont placées sur les bords du vase, lissant leur plumage et déployant leurs ailes au soleil. » Ce petit sujet ne pouvait être bien placé que dans un des compartiments qui formaient la bordure de la mosaïque principale. Heureusement nous pouvons juger aujourd'hui de la finesse du travail de ce charmant morceau et de sa destination probable : car il existe encore à Rome, au musée capitolin. A l'aide de la description si détaillée qu'en donne Pline, on ne peut le méconnaître, quoi qu'en ait dit l'illustre Winkelmann, dans un fragment trouvé à la villa Hadriana : ce fragment est incrusté au milieu d'une mosaïque beaucoup plus grossière, mais entourée elle-même d'une guirlande de fleurs dont le travail est aussi délicat que celui des colombes. Selon toute évidence, le palais même de Pergame ayant été détruit par quelque accident, plusieurs fragments de l'inestimable mosaïque de l'*asaroton* ont été apportés à Rome, transport qui n'offre aucune difficulté, quoi qu'en ait dit l'illustre critique.

En effet, les plus belles mosaïques d'Herculanum et de Pompéi ont été enlevées par un procédé fort simple, et replacées dans la salle du musée des *Studj*. L'auteur des *Ruines de Pompéi* en a fait rétablir lui-même quelques-unes des plus précieuses, pour en former des tables et un

pavé qui décorent les appartements du palais royal à Naples. Il a reconnu en cette circonstance, combien ce travail offre peu de difficultés réelles ; et il a regretté vivement à ce sujet, que le gouvernement français n'eût point employé ce moyen pour sauver tant de mosaïques intéressantes, qui ont été trouvées en France, mais détruites aussitôt que trouvées, tandis qu'elles eussent pu faire l'ornement de nos musées et de nos édifices publics (1).

La guirlande de fleurs est encore une preuve à l'appui de notre opinion touchant les compartiments de tout pavé de mosaïque. Aucun de ces pavés, concluons-nous, n'a jamais été disposé de manière à former un unique tableau. C'est une prémisse que nous avons dû établir ici pour la reprendre quand nous aurons à parler de la grande mosaïque de Pompéi.

Là, s'arrête l'histoire de la mosaïque chez les anciens : il n'est point de notre sujet de la suivre dans le Bas-Empire, ornant les coupoles de Sainte-Sophie, ou dans l'Italie moderne, fournissant aux parois et aux voûtes des temples de Rome et de Venise des tableaux indestructibles. Il resterait à parler de la mosaïque en relief, genre de décoration qui appartient au luxe prodigieux et souvent un peu extravagant de l'Empire, et que le goût pur des Grecs paraît avoir dédaigné, jusqu'à l'époque où le caprice du vainqueur dicta des lois aux artistes helléniques. Mais aucun exemple de ce genre de travail ne s'étant ren-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 80.

MOSAÏQUES.

Mosaik.

6me Série 1



H. Roux ainé

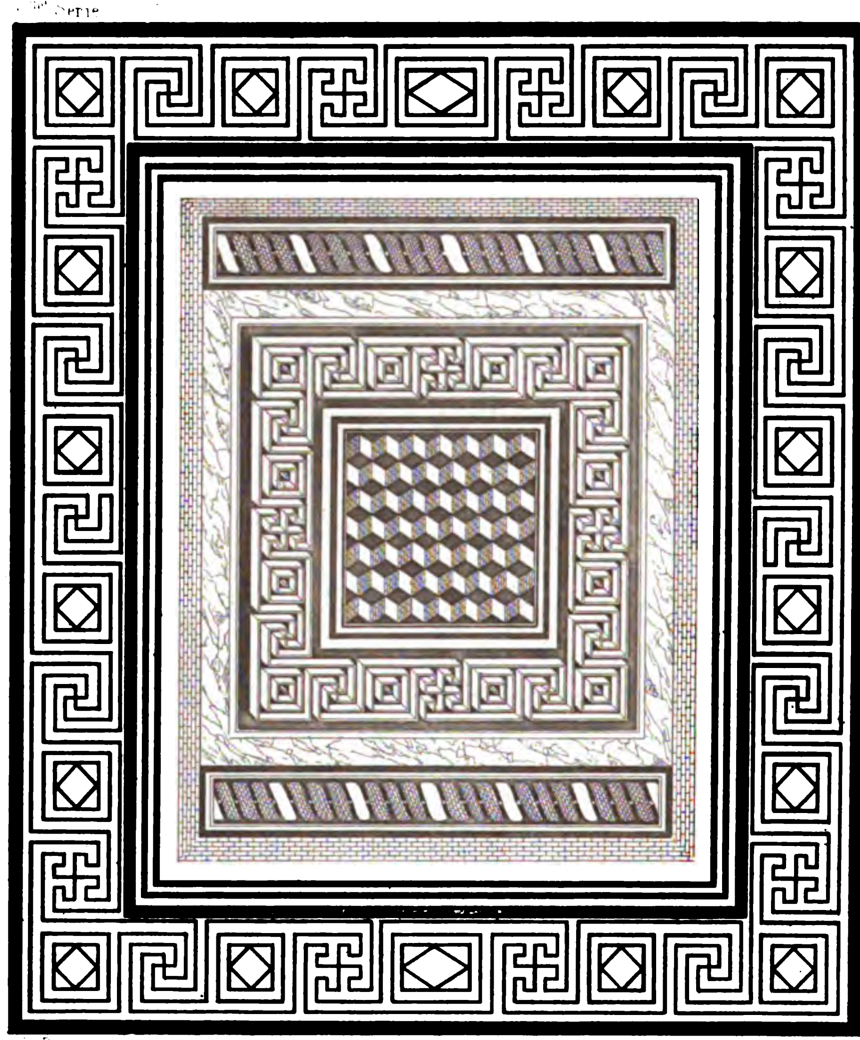
VILLA PSEUDURBANA.

4 Pds

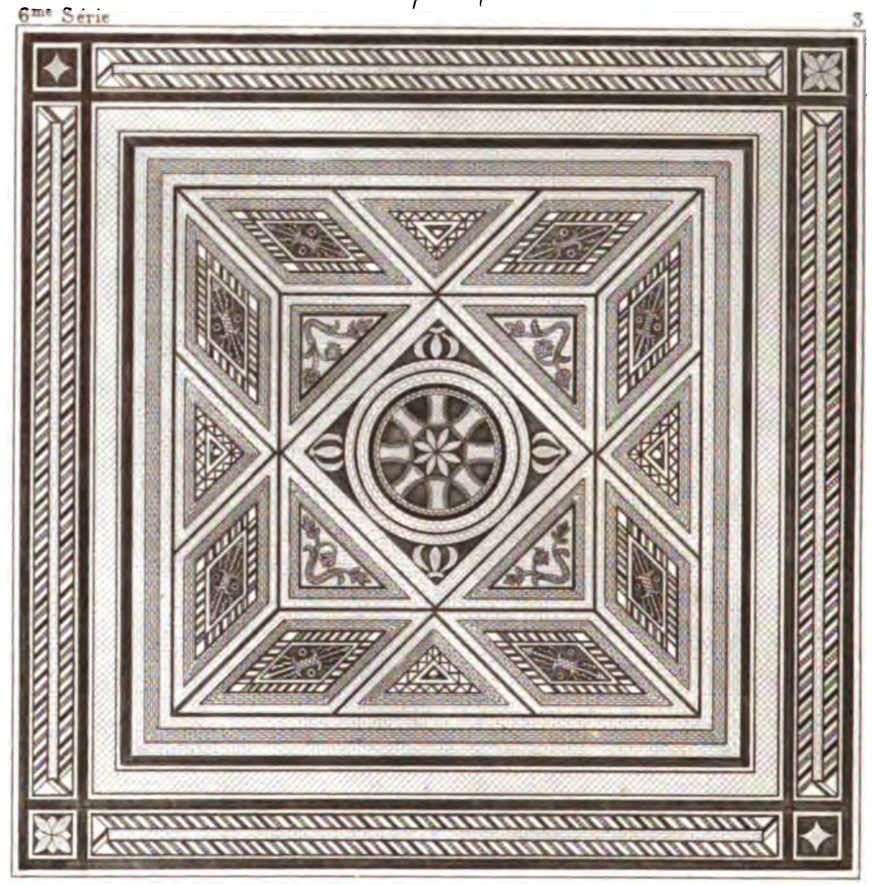
MOSAIQUES

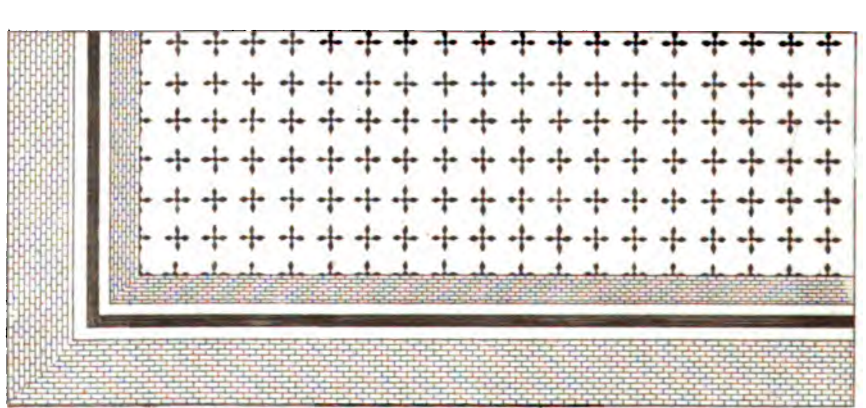
Mosaik

Serie



Roux aîné



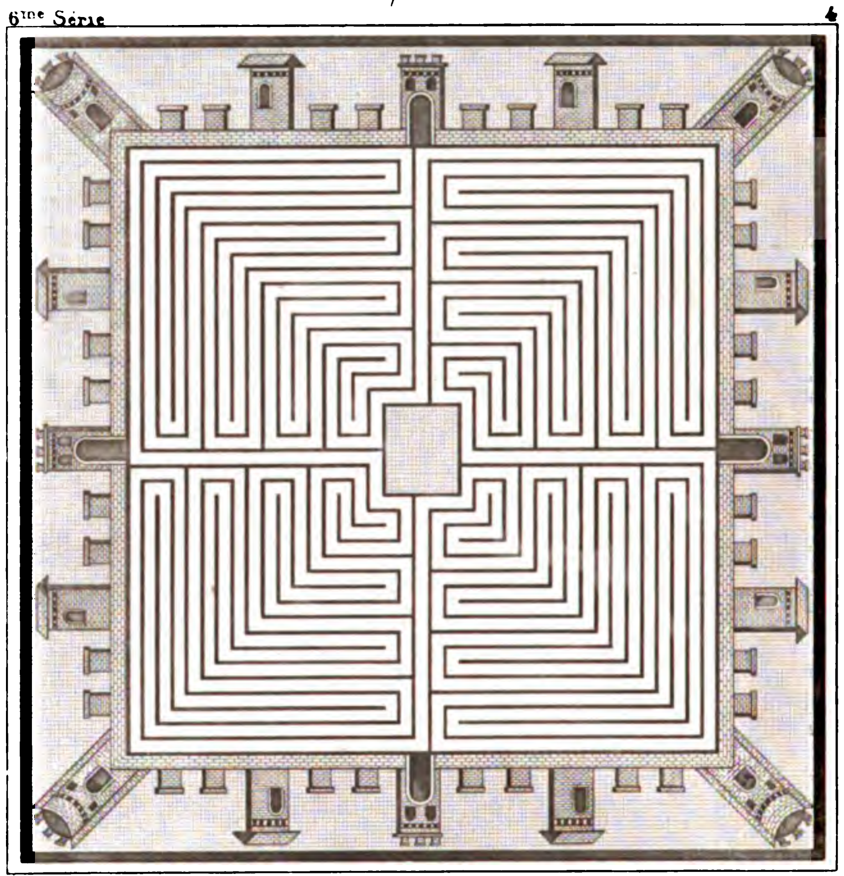


H. Roux aîné

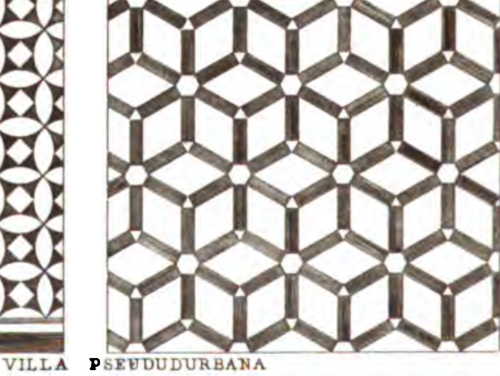
VILLA PSEUDOURBANA

4 Pds

2 Pds

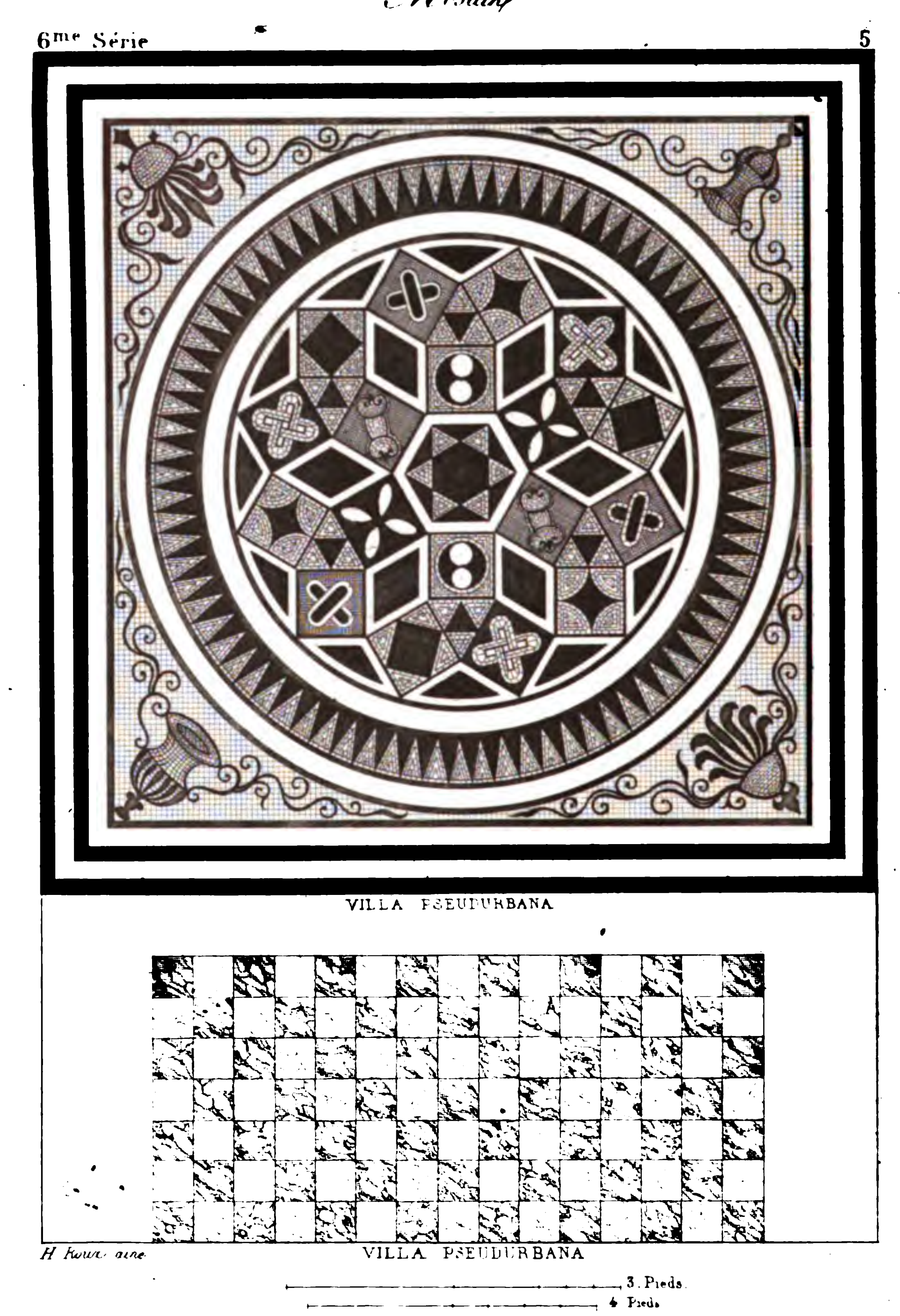






Y. Roux ainé VILLA PSEUDURBANA

4. Pouces.



VILLA PSEUDURBANA

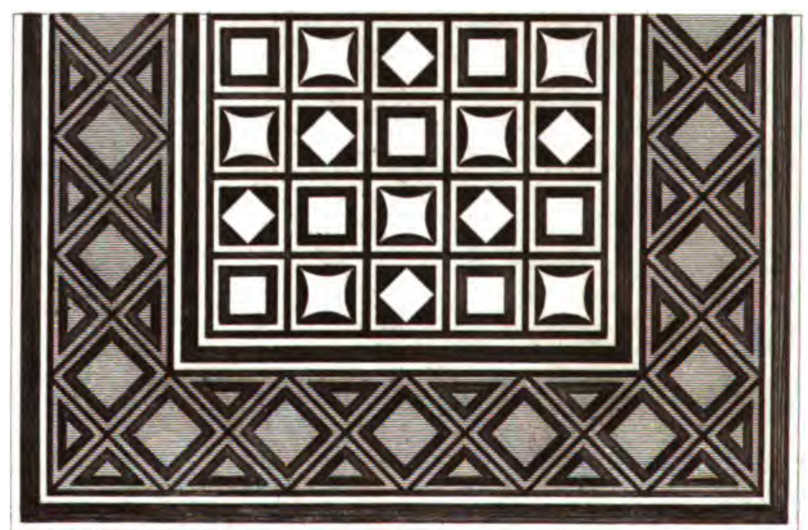
VILLA PSEUDURBANA

H Roux aine

3. Pieds

4 Pieds





H. Roux aîné.

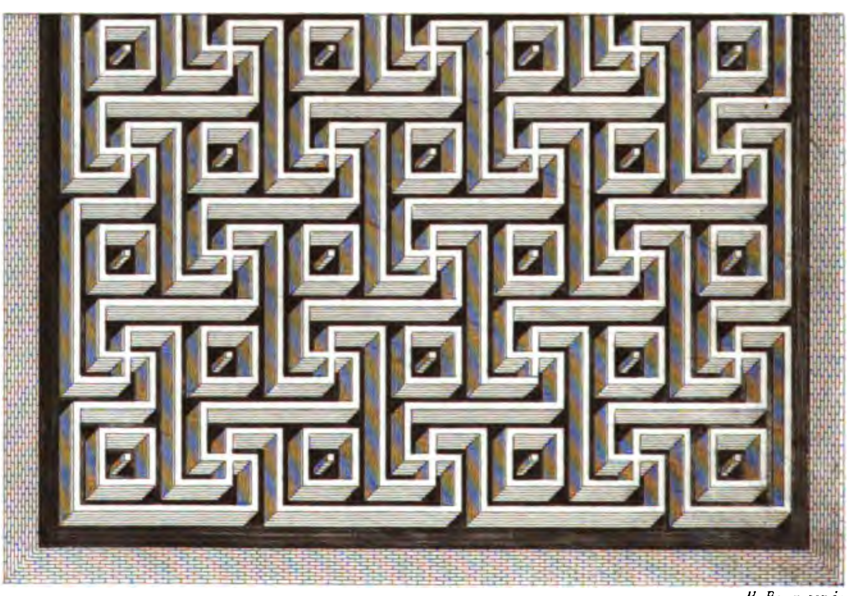
2 pds

4 pds

VILLA PSEUDOURBANA

MOSAÏQUES.





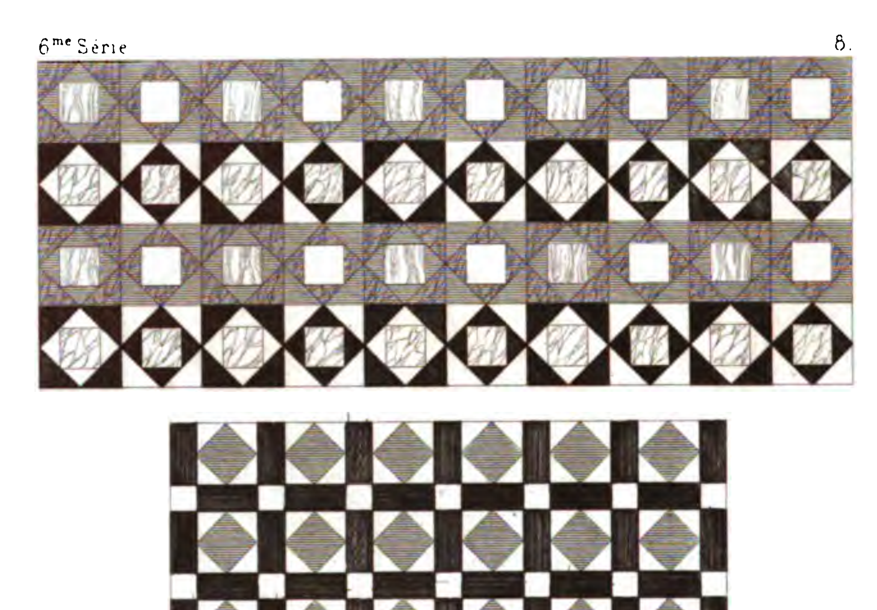
H. Roux aîné.

6 pds

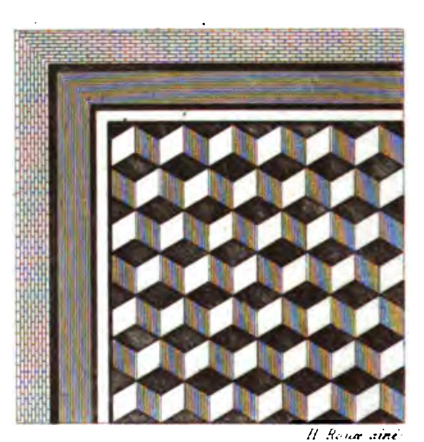
4 pds

VILLA PSEUDOURBANA

MOSAÏQUES .







H. Roux aîné

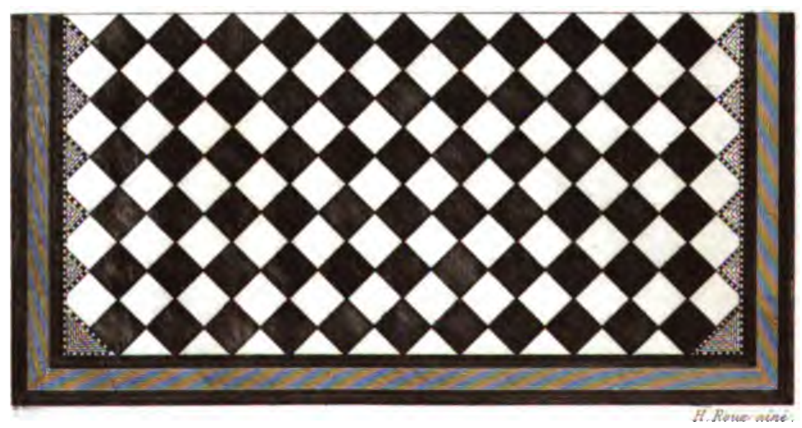
3 Pds 2 Pds

6 Pds

VILLA PSEUDOURBANA

MOSAIQUES.





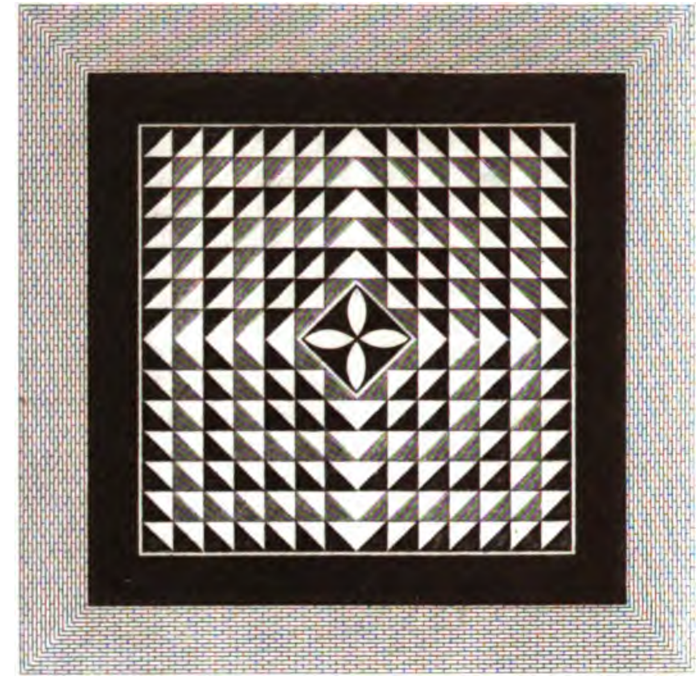
H. Roux aîné.

4 pds

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAÏQUES.

Mosaik.



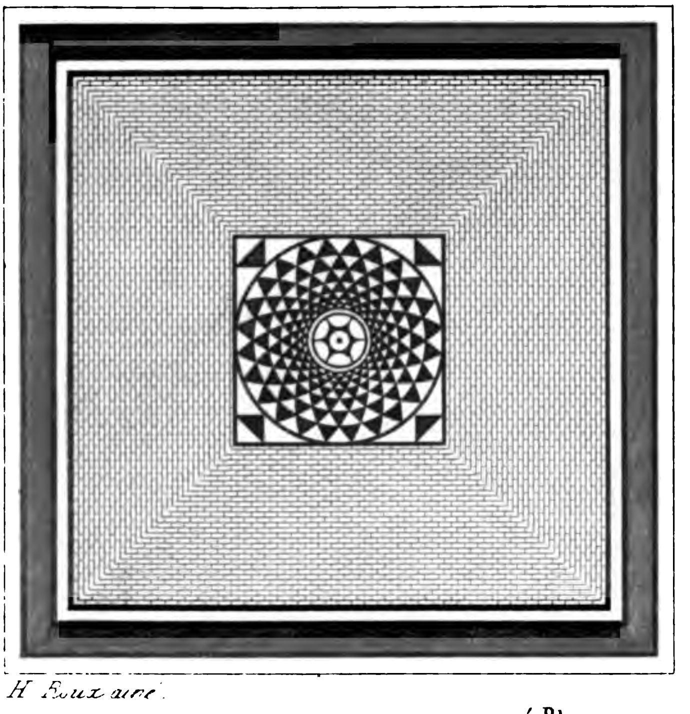
H Roux ainé.

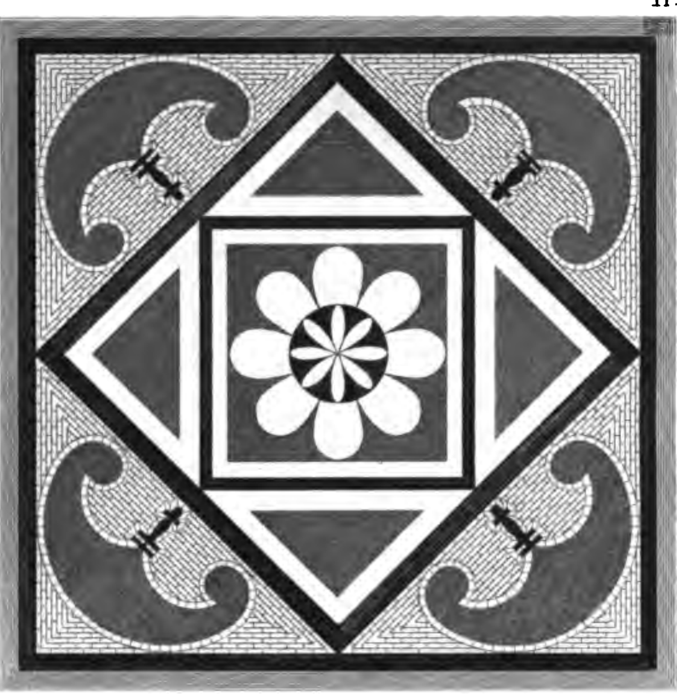
6 Pds.

2 Pds.

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAÏQUES.
Mosaik.





H. Roux ainé.

4 Pds 2 Pds.

VILLA PSEUDOURBANA.

MOSAIQUES.
Mosaik.





H Roux ainé

4 Pds.

6 Pds.

VILLA PSEUDOURBANA.

contré dans l'ornement des édifices de Pompéi, ville grecque encore sous beaucoup d'aspects, nous devons nous contenter de renvoyer pour le moment aux auteurs qui en ont traité spécialement (1), et surtout au savant critique qui a rassemblé et expliqué les exemples les plus frappants de ce monstrueux amalgame des procédés de trois arts différents (2).

PLANCHES 1 à 12.

Les mosaïques, représentées dans ces douze premières planches, appartiennent pour la plupart à la première époque signalée dans notre introduction, à celle qui précéda l'invention des fragments de pierres factices. Les couleurs qui dominent dans presque toutes, sont le noir et le blanc; et quelques-unes ne sont, à parler proprement, que de simples pavés.

Mais, même dans ces ouvrages moins précieux, que nous avons choisis dans l'immense quantité de monuments pareils trouvés à Pompéi, on ne peut s'empêcher d'admirer la prodigieuse fécondité de l'imagination des artistes

(1) Winckelmann, *Stor. dell. art.*, VII, 4, § 20; Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, tom. VII, p. 80; Onofr. Boni, *Memor. di belle arti*, tom. IV.

(2) Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, p. 394 et seqq.

de la grande Grèce. Nous voudrions qu'il nous fût possible de donner toutes les mosaïques de Pompéi, qui formeraient à elles seules plusieurs volumes, et l'on verrait qu'il n'est pas arrivé deux fois peut-être que le même dessin se répétât exactement. Si, dans une forêt, il n'y a pas deux feuilles qui se ressemblent, sur le bord des mers pas deux cailloux absolument pareils, cette variété de la nature n'est peut-être pas plus grande et plus étonnante que celle des produits de l'art antique.

Pour faire apprécier des objets de ce genre, le dessin est plus éloquent que la description exacte; c'est aux sens plus encore qu'à l'esprit que s'adressent toutes ces combinaisons géométriques et symétriques, agréables surtout par la justesse de leurs proportions et l'artifice compliqué de leur arrangement, véritables jeux du compas, de la règle et de l'équerre. Vingt pages ne suffiraient pas peut-être pour décrire les entrelacements de telle grecque, de tel méandre, tandis qu'à l'aide du dessin l'œil les suit facilement sans aucun guide.

Nous nous bornerons à signaler, sans les décrire, les figures qui nous paraissent mériter spécialement l'attention des amis de l'art, et surtout des dessinateurs de parquets, de pavés ou de plafonds.

Ces animaux (pl. 1) ne sont-ils pas dans un vrai sentiment de la nature? N'admirez-vous pas l'artifice de ce double entourage de grecques, l'extérieur tracé seulement, l'intérieur figuré en relief (pl. 2)? Surtout n'oubliez pas de remarquer l'espèce de feinte ou de retour

que le fil continu fait sur lui-même au milieu des deux grands côtés du cadre. Cette Méduse, dans un quadruple compartiment, rappelle la mosaïque d'Otricoli. Regardez ce labyrinthe (pl. 4) : partez, d'un point quelconque, à la porte d'une de ces tours qui l'encadrent ; figurez-vous que les traces noires indiquent des murs, et tâchez de revenir à votre point de départ en suivant l'espace libre indiqué par le blanc : quel immense chemin vous aurez fait dans cet étroit espace ! Jeu d'enfant, mais qui peut quelquefois captiver le regard oisif errant sur le parquet. D'ailleurs, il y a là encore un souvenir mythologique : c'est sans doute le plan du labyrinthe de Crète, et à l'entour figurent les douze palais bâtis par Dédale.

Plus loin (pl. 7 et 8), vous croyez voir deux fois le même dessin de grecque : regardez de plus près : le jour, le point de vue, les intervalles, le sens du dessin, tout diffère ; tournez-les comme vous voudrez, elles ne seront pas les mêmes : sans doute elles étaient destinées à deux appartements diversement disposés, quant au jour et à l'entrée : rien de tout cela n'était négligé. Encore une grecque (pl. 9) : prenez garde, ce n'est aucune des précédentes. Enfin (pl. 10), voilà une des figures produites par le jeu du parquet, récréation mathématique dans laquelle on s'exerce à faire avec 196 carreaux mi-partis de noir et de blanc, et susceptibles chacun de 4 positions diverses, plusieurs millions de figures régulières : leur chiffre exact est la 49e puissance de 2. Peut-être les marbriers de Pompéi n'en savaient-ils pas le calcul ; mais à coup

sûr, si on leur eût donné à carreler dans ce système un nombre d'appartements égal à celui des combinaisons possibles, ils auraient trouvé toutes celles-ci l'une après l'autre, sans répéter deux fois la même. Vous trouverez plus loin (pl. 12) des indications pour varier encore à l'infini les jeux de parquet et de casse-tête, comme ceux de labyrinthe; et vous vous assurerez de plus en plus que, même en fait de jeux d'enfants, les anciens sont nos maîtres.

La plupart des mosaïques que nous venons de passer en revue, ont été trouvées dans une maison de campagne ou de faubourg, qu'il faut se contenter d'appeler *pseudo-urbana*, c'est-à-dire, villa ornée (1), parce que l'on n'a aucun indice sur le véritable nom de son possesseur. A la vérité, on l'a nommée longtemps la villa d'Arius Diomédès, parce que l'on avait trouvé près de là le tombeau d'un individu de ce nom. Mais on ne savait pas alors que toute la route de ce côté était bordée de tombeaux d'habitants de la cité, et qu'il n'y avait par conséquent aucun rapport entre ces monuments et les maisons suburbaines (2).

Quel que fût le nom du propriétaire de la *villa pseudo-urbana*, son sort et celui de sa famille nombreuse et florissante n'en forment pas moins une des histoires les plus dignes d'intérêt que les ruines antiques aient jamais racontées. En répétant ce récit abrégé au lieu de quelque

(1) Vitruv., VI, 8.

(2) Mazois, tom. II, p. 89.

lourde description de marbres et de cailloux, nous ne ferons aucun tort à nos lecteurs.

Le 23 août de l'an 79 de l'ère vulgaire, le volcan, en s'ouvrant un passage, fit sauter la partie supérieure de la montagne, dont l'immense sommet roula avec fracas jusqu'à la mer, *ruinæ montis littora obstantia* (1): une autre partie des entrailles du Vésuve fut dispersée dans les airs en petits éclats, en poussière, en atomes. Les traces de cette pluie de débris et de cendres font connaître de quels points de l'horizon le vent souffla durant l'éruption: d'abord calme, il laissa la fumée s'élever fort haut, et s'étendre au-dessus du cratère, en prenant la forme d'un pin gigantesque. Plus tard, il souffla de l'ouest puisque, favorable à Pline pour aborder à Stabia, il était contraire à Pomponianus pour en sortir. Le lendemain, après le lever du soleil, le vent passa au nord-ouest avec quelque violence; ce fut alors que la nuée chargée de feux, de fumée et de poudre, s'abattit sur le sol et couvrit la mer dans la direction de Stabia et de l'île de Capri. Ce fut aussi le moment de la mort de Pline, qui tomba étouffé par les vapeurs sulfureuses et brûlantes que la nue exhalait. Cette direction reconnue coïncide avec ce que nous apprend Dion Cassius, que les cendres volèrent jusqu'en Égypte; car une ligne, partant du nord-ouest et passant par le Vésuve, arrive

(1) Plin. Jun., *Epist.*, VI, 16.

sur les côtes de ce pays. La maison de campagne de la voie des tombeaux se trouve précisément dans la même direction, et l'on peut, par conséquent, indiquer le moment précis où la colonne de fumée et de cendre vint ensevelir, tout vivants, les dix-neuf membres de la famille infortunée qui avait embelli ce séjour dans l'espoir d'y couler paisiblement sa vie.

Située bien près du Vésuve, cette habitation dut être atteinte dès le commencement de l'éruption par la cendre et les scories volcaniques. Aussi, frappés d'épouvante, maîtres et serviteurs cherchèrent leur salut par diverses routes. La fille, toute jeune et d'une beauté dont un hasard miraculeux ne nous permet point de douter, vêtue d'étoffes riches et précieuses, se retira, dès les premières alarmes, dans un souterrain de la maison, suivie de sa mère et des domestiques. La voûte épaisse et solide de cette crypte, le peu de passage que quelques ouvertures étroites laissaient à la cendre et à la fumée, les amphores de vin déposées en cet endroit, et les provisions qu'on y descendit, firent regarder ce lieu comme un asile assuré. Le père, de son côté, jugea la fuite plus sûre, et abandonna les siens.... ou plutôt, il se hasarda le premier au dehors comme pour aller à la découverte. On devrait s'arrêter à cette dernière explication, comme plus consolante : mais on remarque qu'il n'oublia pas de charger un esclave de ce qu'il avait de plus précieux. Quoi qu'il en soit, l'infortuné ne put franchir seulement l'enceinte de sa propriété ; il tomba mort à la

porte du jardin, où son squelette fut retrouvé, la clef à la main, auprès des vases d'argent que peut-être il avait préférés à sa femme et à sa fille. Le même sort devait tous les atteindre par des voies différentes. La chaleur, assez forte pour carboniser le bois et volatiliser la partie la plus subtile de la cendre, dut insensiblement pénétrer dans le souterrain où s'était réfugié le reste de la famille. Bientôt on n'y put respirer qu'une fumée sulfureuse chargée d'une poussière brûlante; le désespoir précéda de quelques instants l'agonie des malheureux Pompéiens; ils se précipitèrent tous vers la porte, encombrée de débris, de cendres, de scories, et ils expirèrent les uns sur les autres, dans des angoisses dont l'idée seule fait frémir. Lorsque l'on découvrit le crypto-portique de cette maison, on trouva les squelettes de ces dix-sept personnes au pied des marches de l'entrée. Immobiles dans leur dernière attitude, depuis dix-huit siècles, les acteurs de cette scène terrible semblaient attendre le moment de nous en retracer toute l'horreur. Il fallait que l'on trouvât un jour, dans le sein de la terre, des villes en ruine habitées par des morts.

Les ossements étaient enterrés sous quelques pieds d'une cendre si fine, qu'il est facile de deviner l'extrême volatilité dont elle devait être douée lorsqu'elle pénétra dans le souterrain, qu'elle ne put remplir en entier, malgré ce que les infiltrations des pluies peuvent y avoir entraîné depuis. Cette cendre fine, consolidée par l'humidité, formait une matière semblable à celle des moules

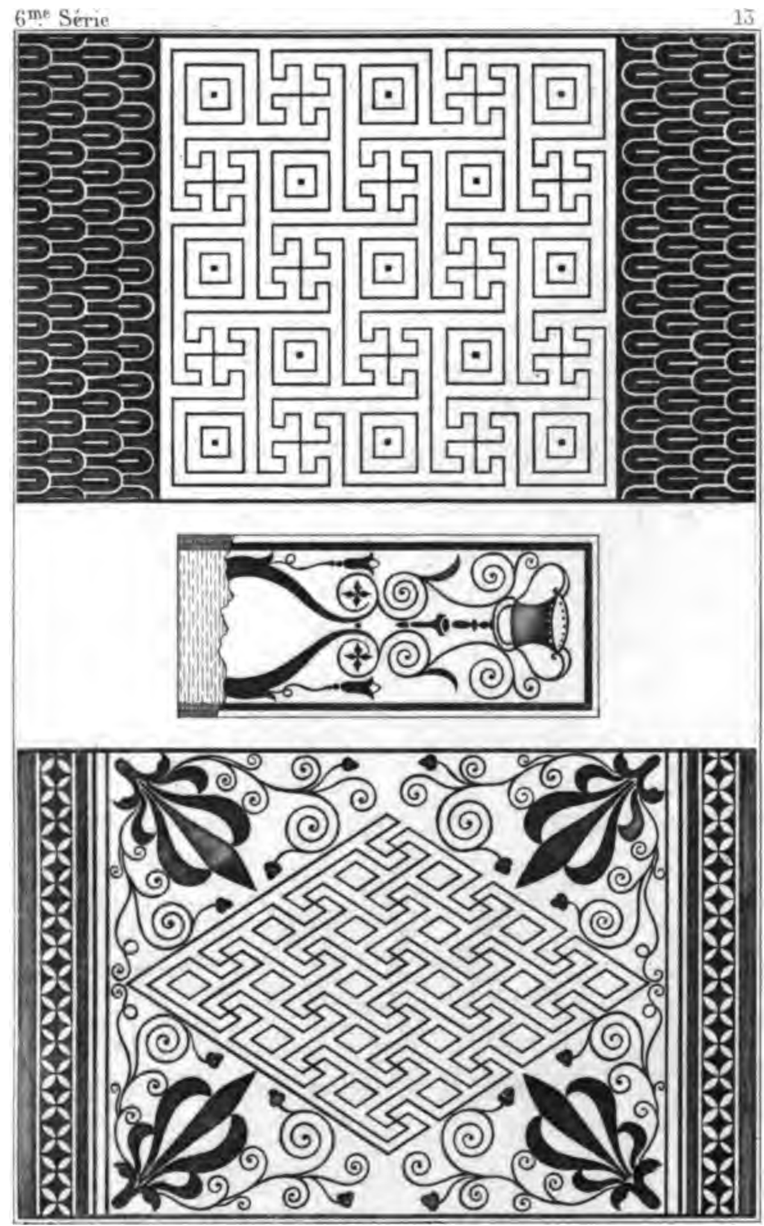
des fondeurs, de sorte qu'elle avait moulé les objets qu'elle recouvrait. Malheureusement, on s'aperçut trop tard de cette propriété, et l'on ne put sauver que l'empreinte de la gorge de la jeune personne, qu'on s'empressa de couler en plâtre. Cette empreinte, déposée au musée de Portici, montre quelle était la beauté de l'infortunée qui périt âgée à peine de trois lustres; jamais le beau idéal, dans les ouvrages de l'art, n'a offert de formes plus pures, plus virginales. On remarque sur le plâtre les traces d'une étoffe bien visible, mais dont la finesse rappelle ces gazes transparentes que Pétrone appelait du vent tissu (*ventus textilis*) (1). En contemplant ce fragment unique et miraculeux, on se sent ému d'un sentiment tout à fait douloureux; en vain se représente-t-on la fragilité de la vie, la nécessité de la mort, en vain compte-t-on les siècles écoulés que ne devait jamais voir l'intéressante victime de Pompéi : la jeunesse, la beauté et le malheur semblent n'être là que d'hier.

PLANCHE 13.

Les deux mosaïques, qui occupent les deux extrémités de cette planche, viennent de l'édifice qu'on appelle Maison de Polybe, à cause de l'inscription rogatoire que l'on

(1) *Satyric.*, 55.

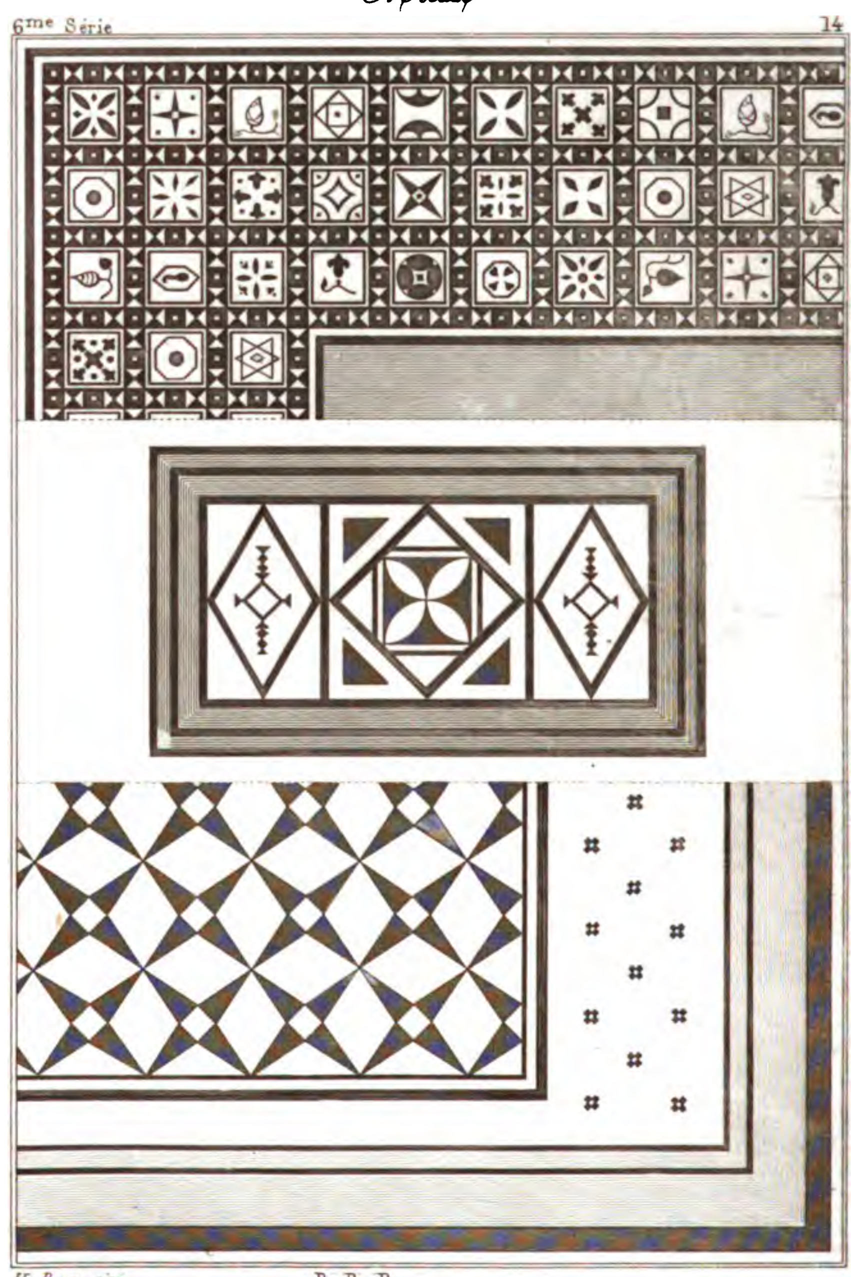
MOSAÏQUES
Mosaik



H. Fontaine R. D. P.

MOSAÏQUES

Mosaik



H. Roux aîné R D P

4 Pds

MOSAIQUES

Mosaik



E. Rouxaux

R I P

a trouvée à côté d'une des portes (1). Elles n'offrent point d'autres couleurs que le noir et le blanc : les écailles de la première sont d'un effet assez agréable ; et la grecque losangée de la seconde semble être la même que la grecque carrée, qui aurait été comprimée par deux de ses angles opposés, et allongée par les deux autres.

Le petit fragment du milieu paraît venir de la maison d'Actéon, si célèbre par son *venereum* (2).

PLANCHE 14.

C'est probablement du même édifice que proviennent encore ces trois fragments noirs et blancs. Le premier est remarquable par la variété des ornements de chaque carreau ; le dernier, par l'heureuse disposition des rhomboïdes blancs et des triangles noirs.

PLANCHE 15.

Les fragments, qui occupent le haut et le bas de cette planche, n'offrent point d'autre couleur que le blanc et le noir : les dessins en sont assez ordinaires. Ceux du milieu sont plus curieux, par l'heureuse courbure des rin-

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 51 ; Rosini, *Dissert. isagog.*, part. I, cap. 10.

(2) Mazois, *Ruines de Pompéi*, tom. II, p. 77.

ceaux et des feuilles dont ils se composent. En complétant le dessin dont nous ne donnons ici que la moitié, on voit que ces bandes de marbre devaient décorer des seuils ou des entre-colonnements de portiques.

PLANCHE 16.

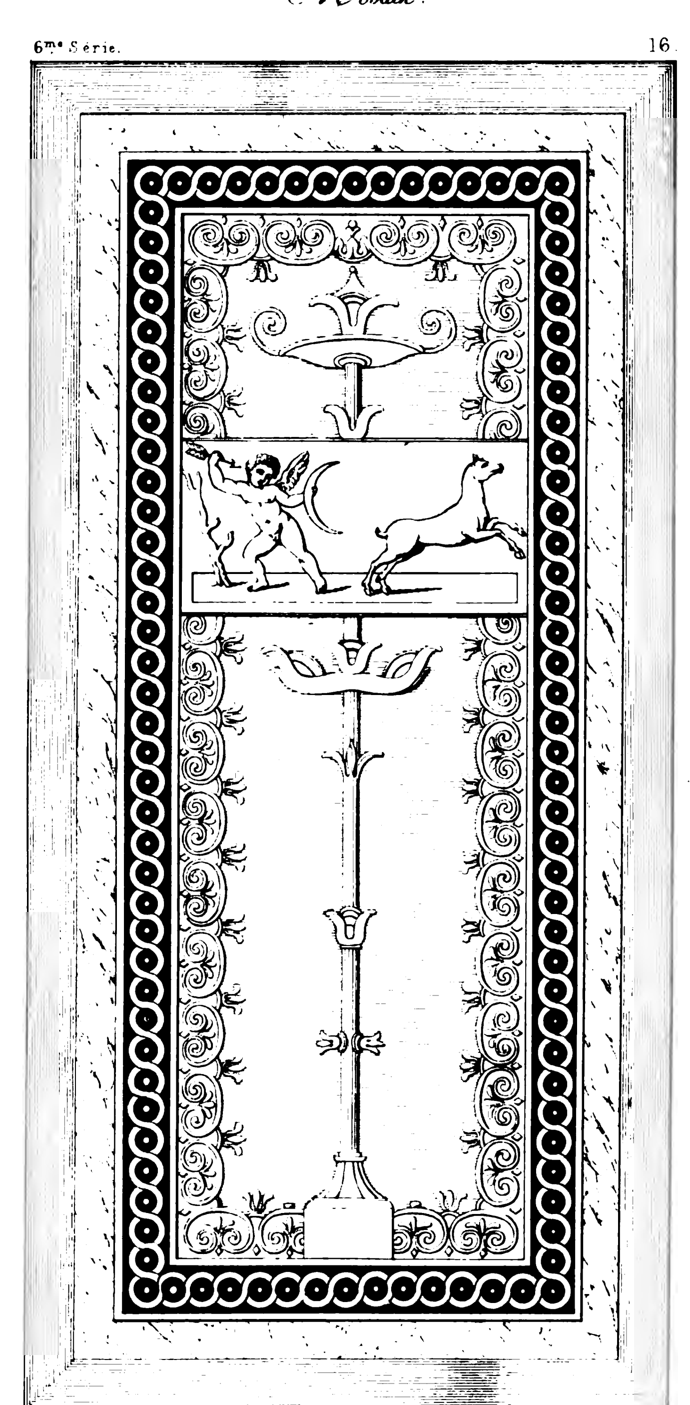
Cette mosaïque paraît avoir été trouvée dans la maison de Polybe, avec celles que nous avons données déjà comme appartenant au même édifice. Elle est remarquable par la richesse et la variété des couleurs : une espèce de candélabre, qui a sa base à l'une des extrémités, et son sommet à l'autre, indique dans quel sens ce morceau devait être vu. Vers le tiers de la hauteur du candélabre, se trouve un cartouche dans lequel on voit un Amour ou un Génie prêt à lancer une flèche sur un animal du genre du chevreuil, mais privé de cornes : le dieu tient dans sa main gauche un croissant, et à côté de lui se trouve un arbre dépouillé de feuilles. Sans doute ces deux emblèmes indiquent l'époque de l'année et du mois lunaire qui est convenable pour la chasse de l'animal représenté : mais il serait difficile de préciser entièrement leur signification.

PLANCHE 17.

La première de ces deux mosaïques est encore bornée

MOSAIQUES.

Mosaik.



H. Roux aîné R. de P. 2me Pie. P. 14.



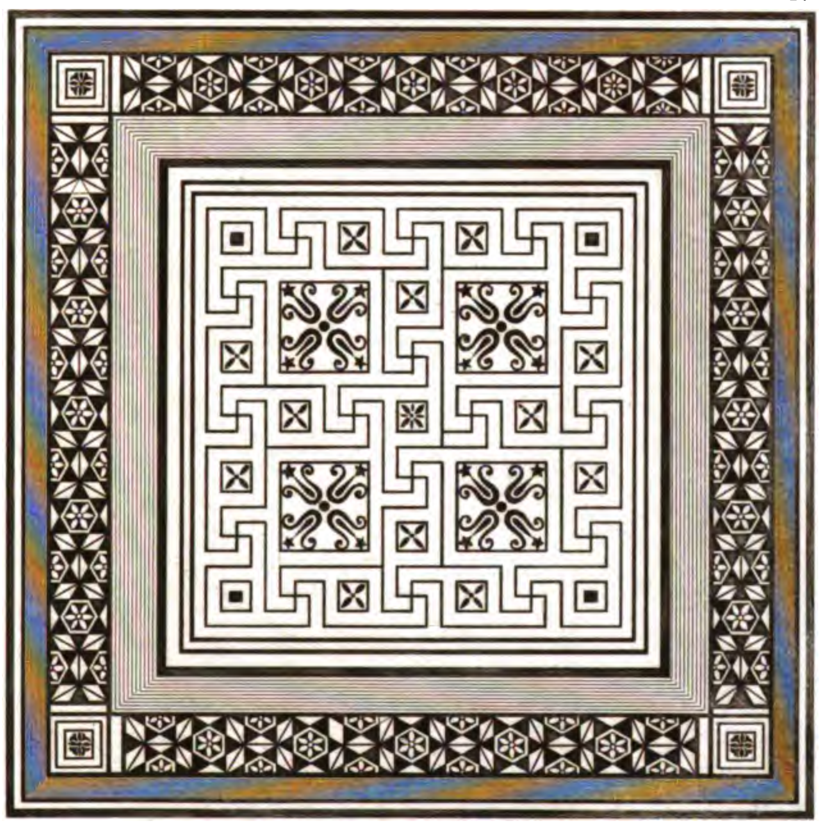
6 Pds.



H Roux ainé

R.D.P. 2me Pie. P. 15.

2 Pds.



6 Pds.

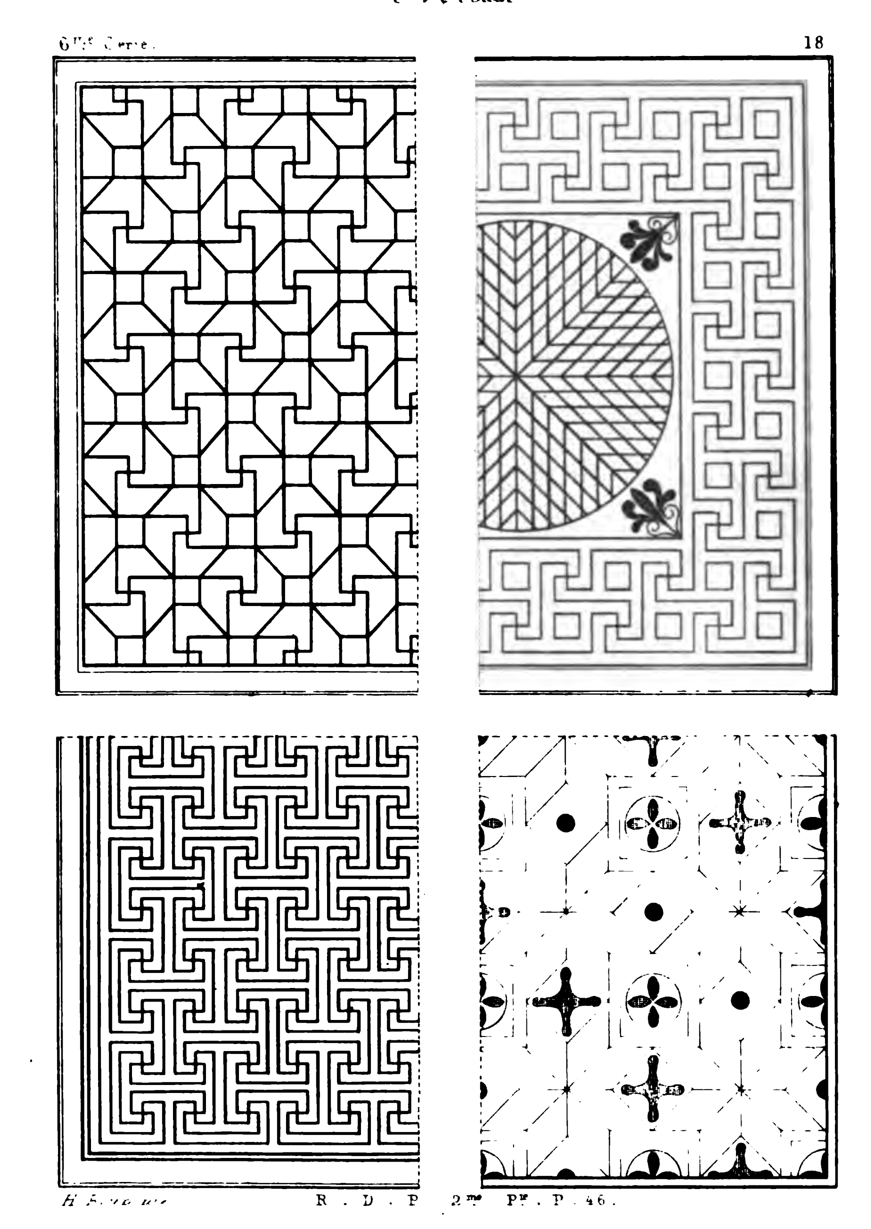


H. Roux aîné. R.D.P. 2me Ple. P. 15.

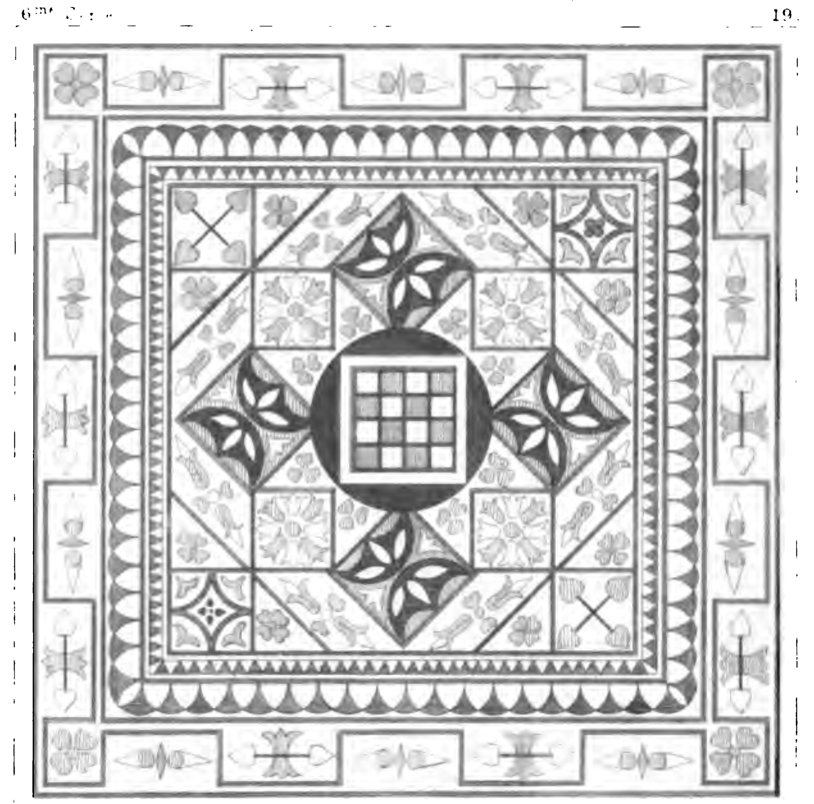
2 Pds.

MOSAIQUES.

Mosaik



H. ... sc. R. D. P. 2me Pie. P. 46.



P. MEFIANA. 2me Pie 87



R. D. P. 1re. Pie. 3.

aux deux teintes extrêmes. Cette simplicité s'accorde peu avec la complication des ornements de ce carré; elle conviendrait mieux au seuil oblong qui occupe le bas de la planche et qui offre une troisième couleur, le rouge. La grecque qui figure dans le carré serait assez ingénieusement disposée, si elle ne se trouvait pas interrompue et comme rattachée en huit endroits différents; or, on sait que la continuité du fil constitue le principal mérite de ces sortes de méandres.

PLANCHE 18.

De ces quatre fragments de mosaïque, deux sont remarquables par l'enlacement bizarre et compliqué du filet noir qui en fait l'unique ornement; le troisième, par la disposition d'un cercle en treillis, encadré dans une double grecque; le quatrième, enfin, par les ornements variés des divers carreaux qui le composent.

PLANCHE 19.

La pièce de marqueterie, qui occupe le haut de cette planche, est composée de fort beaux marbres : mais on n'y trouve, ni dans le dessin ni dans la distribution des couleurs, aucune réelle symétrie. Une imagination fantasque et inculte paraît avoir présidé à l'invention des

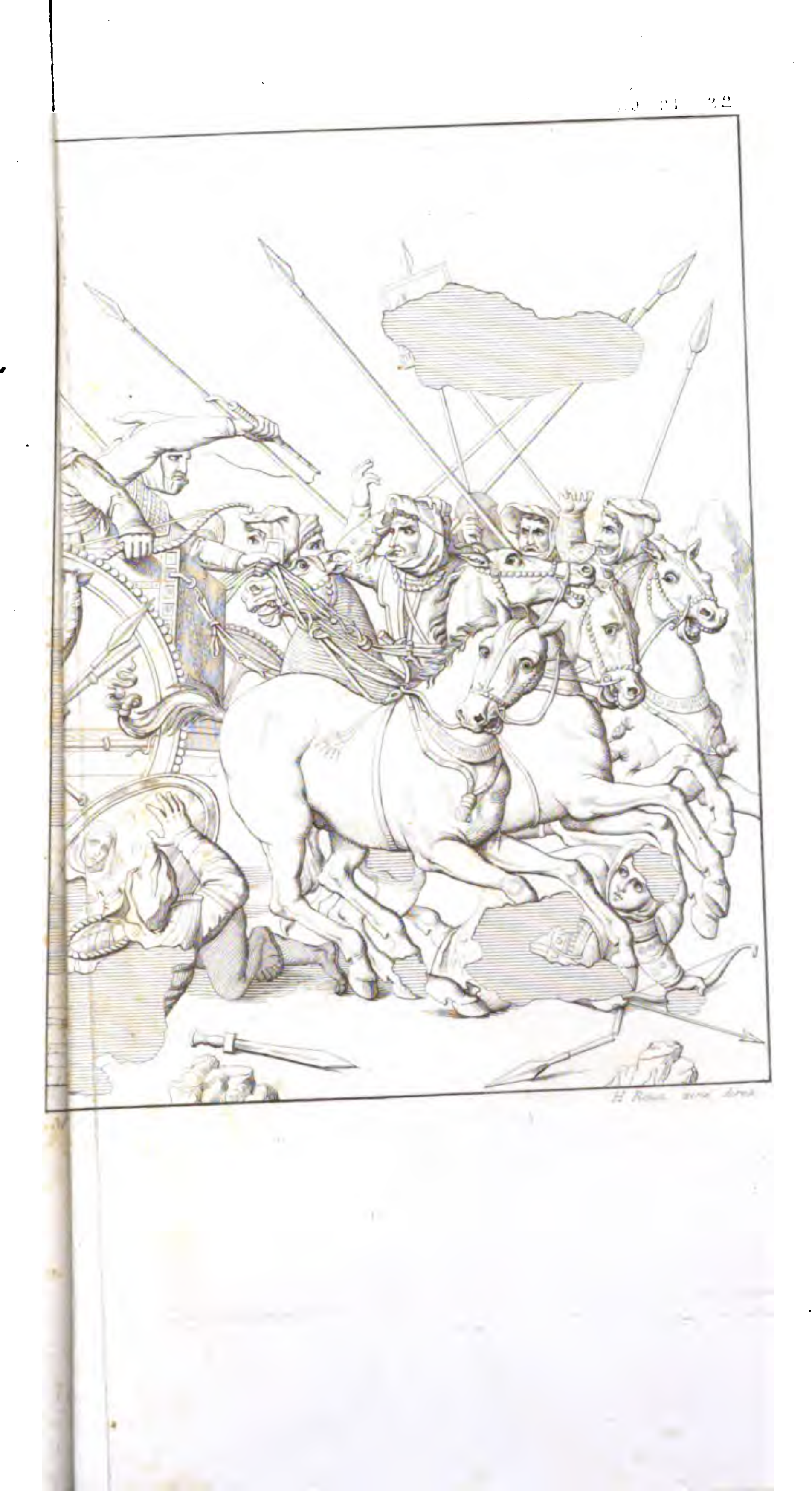
ornements, dont aucun ne se rapporte à un type existant dans la nature et modifié par l'art. Peu d'artistes en marqueterie ont procédé de la sorte à Pompéi : et ce morceau y paraît beaucoup plus extraordinaire qu'il ne le serait dans des ruines byzantines ou mauresques. C'est là le seul mérite que nous puissions lui reconnaître.

La deuxième figure offre un seuil de porte. L'inscription SALVE, *salut*, est beaucoup plus hospitalière que le CAVE CANEM, *gare au chien*, que nous trouverons plus loin : elle est aussi beaucoup plus commune que la seconde sur le seuil des habitations, et cette circonstance fait honneur au caractère des Pompéiens.

PLANCHES 20, 21 ET 22.

Le 24 octobre 1831 a vu sortir des fouilles de Pompéi un des monuments les plus admirables que l'antiquité nous ait légués. On a trouvé, dans l'édifice appelé la Maison du Faune, une mosaïque large de seize pieds et deux pouces, et haute de huit pieds et demi, sans compter l'espèce de frise qui encadre le sujet.

Le mérite de l'exécution place ce morceau à la hauteur des plus belles mosaïques connues, de celles d'Otricoli, de Palestrine et d'Italica, et enfin du célèbre fragment de l'*Asarotum* trouvé à la villa Hadriana. Mais l'importance du sujet élève la mosaïque pompéienne bien audessus de toutes ses rivales. Qu'est-ce en effet qu'un



H. Roux aîné direx.

vase où boivent des colombes, auprès d'une bataille dans laquelle figurent vingt-six guerriers et quinze chevaux, sans compter les figures détruites? Qu'est-ce qu'une mosaïque qui contient quelques milliers de morceaux de verre ou de marbre, auprès de celle-ci qui en avait, dans son intégrité, près d'un million et demi.

Le tremblement de terre qui précéda de dix années la ruine de Pompéi, et qui ébranla plusieurs édifices de cette cité, avait sans doute fendu le sol et déchiré cette grande mosaïque en divers endroits. Depuis, un artiste moins habile que le premier avait déjà commencé à remplir grossièrement les lacunes, lorsque sont venues les cendres qui l'ont couverte pendant dix-huit siècles.

Les archéologues italiens et français ont émis des conjectures diverses sur le sujet de ce grand tableau : ils y ont vu tour à tour chacune des trois batailles d'Alexandre, le passage du Granique, Issus et Arbèle, ou plutôt un épisode de cette dernière affaire. Nous adoptons d'abord, pour nous servir de guide dans notre description, celle de ces trois opinions qui nous paraît offrir le plus de vraisemblance, et nous rapporterons ensuite avec impartialité les principaux motifs qui militent en faveur des autres. Ainsi l'art aura, comme de coutume, le pas sur l'érudition.

A la gauche du spectateur, dans l'endroit même qui se trouve le plus dégradé, on voit, monté sur son coursier, l'un des trois protagonistes de la composition, le chef de l'une des armées. C'est un jeune homme sans barbe,

sauf quelques poils qui ombragent légèrement les joues. Sa cuirasse est d'un travail achevé; une chlamyde de pourpre flotte sur ses épaules : son épée est suspendue à un baudrier en sautoir. Sa tête est découverte; et son casque, fait à la grecque comme ceux de ses soldats, et surmonté d'un cimier qui semble fracassé, est tombé à terre ainsi que son bouclier. D'un coup de sa longue lance, il a percé le flanc d'un guerrier qui vient de se dégager de dessous son cheval; tandis que le généreux coursier se débat dans une agonie rendue avec beaucoup de vérité, le flanc percé d'un autre trait dont le fer est resté dans la plaie. Ce guerrier est au moins le second personnage du drame, et c'est sur lui que se concentre l'intérêt de l'action : chose nécessaire dans tout sujet aussi vaste qu'une bataille, que la peinture doit traiter d'une manière épisodique. L'agonie du malheureux se peint avec une effrayante vérité dans les contorsions de ses bras, dont l'un se crispe en serrant la lance fatale : sa pose et celle de son cheval indiquent non-seulement l'instant et le mouvement actuels, mais ceux qui ont précédé. Derrière ce premier blessé, on en voit un autre du même parti, la tête découverte et baignée de sang, mais debout et combattant encore. Tous deux se sont jetés devant un somptueux quadrige, dont les chevaux accomplissent encore, tout en désordre, leur évolution en arrière sous le fouet de l'aurige et aux dépens de quelques blessés qui sont renversés sous leurs pieds : il s'agit évidemment de soustraire au danger le

personnage qui monte ce char et qui est le troisième du tableau. Ce mouvement du quadrige offre le même mérite que celui du cavalier démonté et blessé : deux actions dans une ; le temps accompli exprimé conjointement avec le temps actuel, ce qui est un des plus grands artifices de la composition pittoresque. Mais le maître du char, par un contraste heureux avec l'intention de l'aurige dont le visage est dans l'ombre, reste lui seul en évidence et entièrement tourné vers l'action principale : frappé à la fois du sort du blessé et du désastre qui le menace lui-même, il fait signe aux siens de se porter au-devant du danger, soit pour défendre leur compagnon, soit pour permettre à leur chef de descendre de son char et de monter un cheval qu'un de ses guerriers, placé près de la roue, lui offre généreusement au péril de sa propre vie. Ce cheval, vu de derrière, offre un admirable raccourci : c'est ce qu'en termes d'atelier on appelle un repoussoir, placé hardiment au milieu même du tableau. Le reste de l'espace, à la droite du spectateur, n'offre plus qu'une scène de confusion et de désespoir : des soldats qui vont imiter la fuite de leur chef ; d'autres qui, ne l'ayant point aperçue, se précipitent au milieu de l'ennemi ; toute une haie de piques encore dirigées vers celui-ci ; quelques-unes, et surtout une bannière dont l'emblème a disparu, indiquant déjà le chemin de la déroute et de la honte ; des blessés étendus sous les pieds des chevaux; un d'eux s'appuyant sur un bouclier poli et convexe, et contemplant sa figure épouvantée qui s'y réfléchit en petit ; des vaincus qui se

désespèrent et s'indignent; des débris d'armes de toute espèce.

Le vêtement de tous les guerriers du parti vaincu, absolument différent de celui des Grecs, indique, aussi bien que la forme du quadrige, une armée persane: ils ont tous la tiare telle qu'on la voit dans les anciens monuments, droite pour le seul souverain, courbée en avant pour les chefs, aplatie pour les autres; ou plutôt ils portent cette même tiare enveloppée dans une étoffe grossière qui en prend la forme: particularité fort remarquable de ce tableau. Outre une chaussure qui leur enveloppe tout le pied, ils ont l'espèce de pantalon propre aux Orientaux, appelé *anaxyride* (ἀναξυρίς), et la tunique à manches (καπιρίς), et enfin sur celle-ci un surtout sans manches (ἐπίβλημα). Tous ces vêtements sont chargés d'or, d'argent, de broderies et de pierres précieuses; les chefs ont des colliers d'or; et ce qui achève enfin d'indiquer la nation persane, ce sont les griffons brodés sur les anaxyrides et la selle de deux guerriers, et peut-être sur la bannière où il ne reste plus que la tête de l'animal: monstres fabuleux que l'on voit encore aujourd'hui sur les ruines de Persépolis, et dont le nom même est d'origine persane (*geriften,* déchirer, *gerif,* griffon, d'où γρύψ). Ces guerriers armés de lances sont les doryphores, choisis pour la garde du roi parmi les dix mille immortels. Le chef seul a un arc et la tiare droite. Si donc le guerrier grec est Alexandre, comme on n'en peut douter d'après sa ressemblance avec le type si connu, d'après sa cheve-

lure châtaine et relevée en arrière, d'après la manière dont il porte la tête, et, le dirai-je, d'après l'instinct populaire qui, au moment de l'exposition de ce tableau, l'a fait reconnaître de tout le monde; à coup sûr, le chef des Perses ne peut être que Darius. Le roi seul avait le privilége de porter la tiare droite (1), comme on le voit encore dans l'image dite *nakschi radjab* (l'image du roi), entre Tchil-Minar et Istakar; seul il avait la candyce (κάνδυκη), ou le manteau de pourpre, et la tunique traversée par une bande blanche (σάραπις μεσόλευκος), en persan, *dchorab* (2). Darius était d'une grande taille, et du haut de son char il dominait toute l'armée, ainsi que le voulait d'ailleurs l'étiquette persane (3); enfin, il portait cet arc d'une grandeur extraordinaire qui a fait donner à sa dynastie le nom de *Kaïanides*, archers (4). On voit quelle nouvelle richesse notre monument assure à l'iconologie ancienne. Mais ce n'est pas tout encore : nous aurons non-seulement le portrait de Darius, mais celui de deux de ses parents.

Ayant reconnu Alexandre et Darius, nous devons voir dans ce tableau la bataille d'Issus. Le passage du Granique s'effectua en été; et voici un arbre dépouillé de feuilles qui est placé tout exprès, selon la coutume des artistes anciens, pour indiquer le déclin de l'année. Sur les bords du Granique, les Perses se servirent de chars

(1) Xenoph., *Cyrop.*, IV, 7.
(2) Hammer.; Xenoph., *Cyrop.*, VII, 3, 7; Quint. Curt.
(3) Xenoph., VI, 7.
(4) Kreuzer, *Symbol.*

armés de faux (1); et les deux rois ne s'y trouvèrent pas en présence. Puis enfin, raison décisive, rien dans ce tableau n'indique les bords d'un fleuve; ce que n'eût pas négligé l'artiste. Quant à la bataille d'Arbèle, elle eut lieu le deux octobre, époque où, dans l'Assyrie surtout, les arbres ne sont point dépouillés de leurs feuilles; les chars armés de faux y entrèrent également en ligne; puis Alexandre, y rencontrant Darius, fit usage, non pas de sa lance, mais de son arc, avec lequel il tua l'aurige du roi de Perse; et celui-ci ne prit la fuite que quand il fut seul sur son char.

Il ne reste donc qu'Issus. Là, un seul char se trouva sur le champ de bataille: ce fut celui de Darius (2); là, le terrain avait des parties montueuses, comme celles qui sont figurées sur le dernier plan de notre tableau, des rochers comme ceux qui paraissent sur le devant. La bataille se donna au mois de novembre ou de décembre (3), ce qui explique non-seulement l'arbre dépouillé, mais encore la manière dont les Perses, et le roi lui-même, ont la tête, le cou et une partie du visage enveloppés d'étoffes grossières. Mais ce qui place cette opinion au-dessus de toute discussion, selon nous, c'est le récit de Diodore de Sicile et de Quinte-Curce. En effet, selon ces historiens, les doryphores ou les immortels, avec leurs vêtements chargés de broderies et leurs colliers

(1) Plut., *Parall.*, p. 308.

(2) Quint. Curt., III, 45.

(3) Id., *ibid.*; Plutarch., *Alexandr.*

d'or, assistèrent à cette bataille. Darius tenta d'abord de décider le combat à l'aide de sa cavalerie; et déjà les Macédoniens se voyaient entourés, lorsque Alexandre appela à lui Parménion avec la cavalerie thessalienne. Alors la mêlée devint terrible : Alexandre aperçut de loin le roi de Perse qui encourageait les siens du haut de son char; et, à la tête de sa cavalerie, il combattit comme un simple soldat pour percer jusqu'à celui qu'il regardait comme son ennemi personnel, et pour avoir la gloire de le tuer de sa main (1). Mais voilà que s'offre une scène sublime de courage et de dévouement. Oxathrès, frère du roi de Perse, voyant que le Macédonien s'obstinait à atteindre Darius (ἀκατασχέτως ἱέμενον ἐπὶ τὸν Δαρεῖον), poussa son cheval devant le quadrige, et entraîna sur ce point la cavalerie d'élite qu'il commandait : là eut lieu un affreux carnage; là tombèrent Atizyès et Rhéomithrès et Sabacès. Alexandre lui-même y fut blessé à la cuisse; mais le mauvais état d'une partie de la mosaïque nous laisse ignorer si l'artiste avait indiqué cette blessure. Enfin, Darius prit la fuite, abandonnant la candyce et l'arc royal, qui servent ici à le faire reconnaître.

Dans le cours de cette description, on a déjà vu percer l'admiration que nous inspirent quelques-unes des beautés de ce magnifique tableau : mais il faudrait, pour ne point rester au-dessous des mérites de cette étonnante composition, nous arrêter maintenant et sur l'ensemble

(1) Diod. Sic., XVII, 34.

et sur chaque détail : il faudrait louer également la correction du dessin des têtes et des membres, l'agencement des draperies, le mouvement des figures et l'entente des groupes, la vérité des raccourcis et des attitudes, la vivacité des contrastes, l'absence de moyens factices, d'ajustements et d'effets cherchés, l'heureuse distribution des lumières et des ombres, la vigueur et l'harmonie du coloris, et le fini des moindres objets matériels, des moindres particularités : il faudrait nous extasier ici sur une bride de cheval, là sur un bouclier qui forme miroir. Si pourtant il y avait à faire un choix parmi toutes ces perfections, celle que nous élèverions au-dessus de toutes les autres, parce qu'elle est en effet la plus importante dans l'art, ce serait l'expression des figures : l'homme expirant, les entrailles déchirées, est digne de Michel-Ange. Au second rang nous placerions la beauté des chevaux, qu'on croirait d'un Lebrun ou d'un Vernet.

Eh bien! toutes ces beautés ne sont encore que celles d'une copie : ces vives lumières ne sont que des reflets; car la mosaïque s'est faite sans doute d'après un tableau. Que devons-nous donc penser de l'original? A qui l'attribuer? A Nicias, à Protogène, à Euphranor, qui peignirent Alexandre? ou plutôt, à ce Philoxène d'Érétrie, disciple de Nicomaque, dont le tableau, supérieur à tous les autres, au rapport de Pline, et peint pour le roi Cassandre, représentait le combat d'Alexandre et de Darius? Ne s'approcherait-on pas plus encore du vraisemblable en songeant au divin Apelles lui-même, qui accompagna

Alexandre dans ses expéditions, et qui, seul, obtint dans la suite le droit de peindre son portrait, comme Lysippe eut celui de le couler en bronze, et Pyrgotèle, celui de le graver sur des pierres précieuses. Apelles! Alexandre! il y a dans l'accouplement de ces deux noms une magie que l'on aime à reporter sur le premier tableau qui ait révélé la peinture antique dans toute l'étendue de ses moyens.

L'opinion que nous avons soutenue jusqu'ici, en reconnaissant dans la mosaïque de Pompéi une représentation de la bataille d'Issus, est celle du savant Quaranta (1). Nous avons souvent abrégé le développement de ses arguments, et nous en avons ajouté quelques-uns qui nous sont propres. Nous avons dit en même temps les raisons principales qui nous empêchent d'admettre soit l'explication de M. Antonio Nicolini (2), qui incline à voir ici un épisode de la bataille d'Arbèle; soit celle de M. F. M. Avellino (3), qui tout d'abord a reconnu le passage du Granique. L'espace nous manque pour présenter avec développement en regard des nôtres, afin de les détruire systématiquement, toutes les preuves dont ces deux archéologues ont étayé leurs systèmes ou leurs objections; mais notre impartialité nous fait un devoir au moins de les mentionner sommairement une à une, en les réfutant et les détruisant à mesure.

(1) *Cenni del caval. D. Bernardo Quaranta*, pubblicati dalla real tipografia. Napoli, novembre 1831.

(2) *Real Mus. Borb.*, vol. VIII, tav. 35 a 45.

(3) *Giornale del regno delle Due-Sicilie*, n. 258.

Ils ont fait remarquer d'abord que les écrivains de la vie d'Alexandre, Diodore de Sicile, Plutarque, Quinte-Curce et Arrien, ayant vécu longtemps après l'époque de la mosaïque dont il s'agit, il n'est point étonnant que des différences notables se trouvent entre le récit de ces écrivains et les dispositions du tableau. Cette remarque vient à l'appui de tous les systèmes possibles, et nous pourrions par conséquent l'invoquer en faveur du nôtre : mais ce ne sont point des dissemblances qui nous ont guidé, ce sont des rapports frappants entre les traditions des historiens et l'intention du peintre : ces rapports sont valables quelle que soit la distance, et surtout si l'on apprécie convenablement le respect religieux de l'antiquité pour toute espèce de tradition.

Darius et Alexandre, objecte-t-on, se trouvant pour la première fois en présence (la première, s'il s'agit de la bataille d'Issus, mais non d'Arbèle), ont dû s'occuper exclusivement l'un de l'autre. — Eh quoi ! ni l'impétuosité de l'attaque, ni la nécessité de renverser un obstacle, d'une part, ni l'intérêt pour un frère qui se dévoue, de l'autre, ne pourraient les distraire de cette contemplation mutuelle ! Mais cette reconnaissance a eu lieu peut-être ; le moment en est passé ; ce n'est pas celui qu'a choisi l'artiste, et nous osons dire qu'il a bien fait.

Mais les vêtements et le char du roi de Perse ne sont pas assez somptueux ! Quinte-Curce les décrit plus magnifiquement ! — D'abord, ceux-ci ne sont pas si pauvres que l'on puisse se plaindre ; puis, n'est-il pas certain éclat

que le peintre doit affaiblir plutôt qu'exagérer? que restera-t-il pour la passion, pour la nature humaine, s'il donne tant d'importance à de brillants accessoires?

Alexandre ne portait pas de barbe; et ici il a des favoris. — Les deux choses sont bien distinctes, d'abord; puis, c'est peut-être seulement après Issus qu'Alexandre fit raser ses soldats pour offrir moins de prise à l'ennemi, et que lui-même leur donna l'exemple (1).

Bucéphale était noir, avec une marque blanche au front; sa tête ressemblait à celle d'un bœuf. — Mais Alexandre montait quelquefois un autre cheval, car Bucéphale était vieux : ce changement eut lieu au Granique, et put arriver de même à Issus (2).

Il se passa près d'Arbèle un fait particulier qui s'appliquerait assez bien à la mosaïque dont il s'agit : les prisonniers perses, délivrés par Mazzéus, reprirent les armes, assaillirent les Grecs et furent écrasés par un escadron commandé par Arétée, qui tua le chef des Caucasiens. — Dans cette hypothèse, plus d'Alexandre, c'est Arétée! plus de Darius, c'est un satrape quelconque qui encourage les siens au combat! et ces prisonniers, on leur avait sans doute laissé leurs armes et leur étendard! ils n'étaient ni dépouillés, ni enchaînés! et un peintre d'un pareil talent se serait occupé d'un si misérable épisode!

D'autre part, Arrien raconte qu'au passage du Granique la lance du roi de Macédoine s'étant rompue, le Co-

(1) Plutarch., *Thes.*; Athen., XIII, 8. (2) Plutarch., *Alexandr.*

rinthien Démarate lui en donna une autre avec laquelle il frappa au visage et renversa de cheval Mithridate, gendre de Darius (ce serait le guerrier au bouclier) : alors un autre Perse, nommé Résacès, frappa Alexandre d'un coup d'épée à la tête; mais le casque du Macédonien fut brisé sans qu'il reçût aucune blessure, et il traversa d'un coup de lance la poitrine de l'agresseur. — Fort bien! voilà qui présente plus de vraisemblance et d'à-propos! mais toutes nos objections contre le Granique subsistent : on n'était point en hiver; Darius n'était point là. Qu'est-ce alors que le personnage monté sur le char? Comment expliquez-vous ses attributs royaux? L'artiste aurait-il mis un subalterne en regard d'Alexandre?

Concluons que l'hypothèse de la bataille d'Issus est la seule satisfaisante, la seule du moins qui ne prête point à de graves objections.

Il nous reste à indiquer le coloris des principales parties du tableau, en commençant par la gauche du spectateur.

Tête de guerrier aux cheveux noirs, blessé et saignant; tête de cheval bai clair, monté par un guerrier dont le manteau est rouge.

Casque d'acier avec un laurier d'or; cheval noir à tête rougeâtre, bride blanche, bossettes d'or.

Alexandre. Cheveux châtain clair; manteau d'un rouge violâtre. Cuirasse blanche à ceinture verte, bordée de

jaune; au milieu, la Gorgone peinte des couleurs naturelles, c'est-à-dire, serpents verts, cheveux blonds, visage couleur de chair; les deux épaulières de la cuirasse, rougeâtres, avec ornements blancs; les attaches de cuir. Poignée de l'épée, d'ivoire à cercles d'or; fourreau rouge. Cheval bai clair ou isabelle; bride blanche, têtière rouge, bossettes et mors d'or; pour selle, une peau de tigre.

Plus loin, un casque blanc et rouge; un guerrier frappé à la tête et saignant.

Guerrier percé par la lance d'Alexandre. Boucles d'oreilles d'or; bonnet jaune; surtout de même couleur; habit de dessous brodé de différentes couleurs; manteau rouge brodé; pantalon à galon d'or, d'une couleur cuivrée, couvert de griffons blancs aux ailes d'or; chaussures blanches à cordons rouges; épée à poignée d'ivoire, soutenue par un baudrier rouge et vert.

Le cheval de ce même guerrier est noir; housse rouge avec des griffons aux angles et des ornements blancs. Têtière rouge, bossettes de cuivre, bride et pectoral rouge et blanc.

Plus loin, un cheval bai, harnaché de blanc; guerrier à casque blanc.

Objet peu distinct derrière le char, de la même couleur que celui-ci, avec une bande obscure et des ornements blancs.

Darius. Enveloppe de la tête et du cou jaune. Manteau d'un rouge obscur, avec une garniture qui semble faite d'une peau de panthère jaune et noire. Tunique partagée

en avant par une bande blanche foncée; ce vêtement lui-même est de pourpre pâle, bordé d'étoiles d'or sur la poitrine; manteau de pourpre. Ceinture rouge à agrafe d'or, collier d'or à têtes de serpent.

Guerrier qui tient un cheval. La tête enveloppée de jaune comme les autres. Manteau rouge bordé de blanc. Habit de dessous, violet et blanc; pantalon rouge chargé d'hippocampes et d'autres ornements blancs; chaussures blanches non liées. Cheval bai clair, têtière rouge, ornements d'or, bride blanche et rouge, housse jaune.

Aurige. Bonnet jaune. Tunique verte, avec bordure violette et blanche à l'extrémité des manches. Sur la poitrine, une espèce de cuirasse rouge à bandes noires. Collier d'or.

Char jaune clair comme s'il était de bois d'érable, avec ornements rouges et blancs.

Chevaux du char, noirs marqués de blanc; harnachement rouge et garni d'or; pectoral rouge, ayant pour ornement des colombes ou autres oiseaux blancs.

Le guerrier qui porte la main à sa tête en signe de désespoir, a le bonnet jaune avec un bandeau vert, un collier d'or, une espèce de cuirasse rouge bordée de blanc, et une tunique à manches longues qui est de couleur rougeâtre, avec des fleurs blanches.

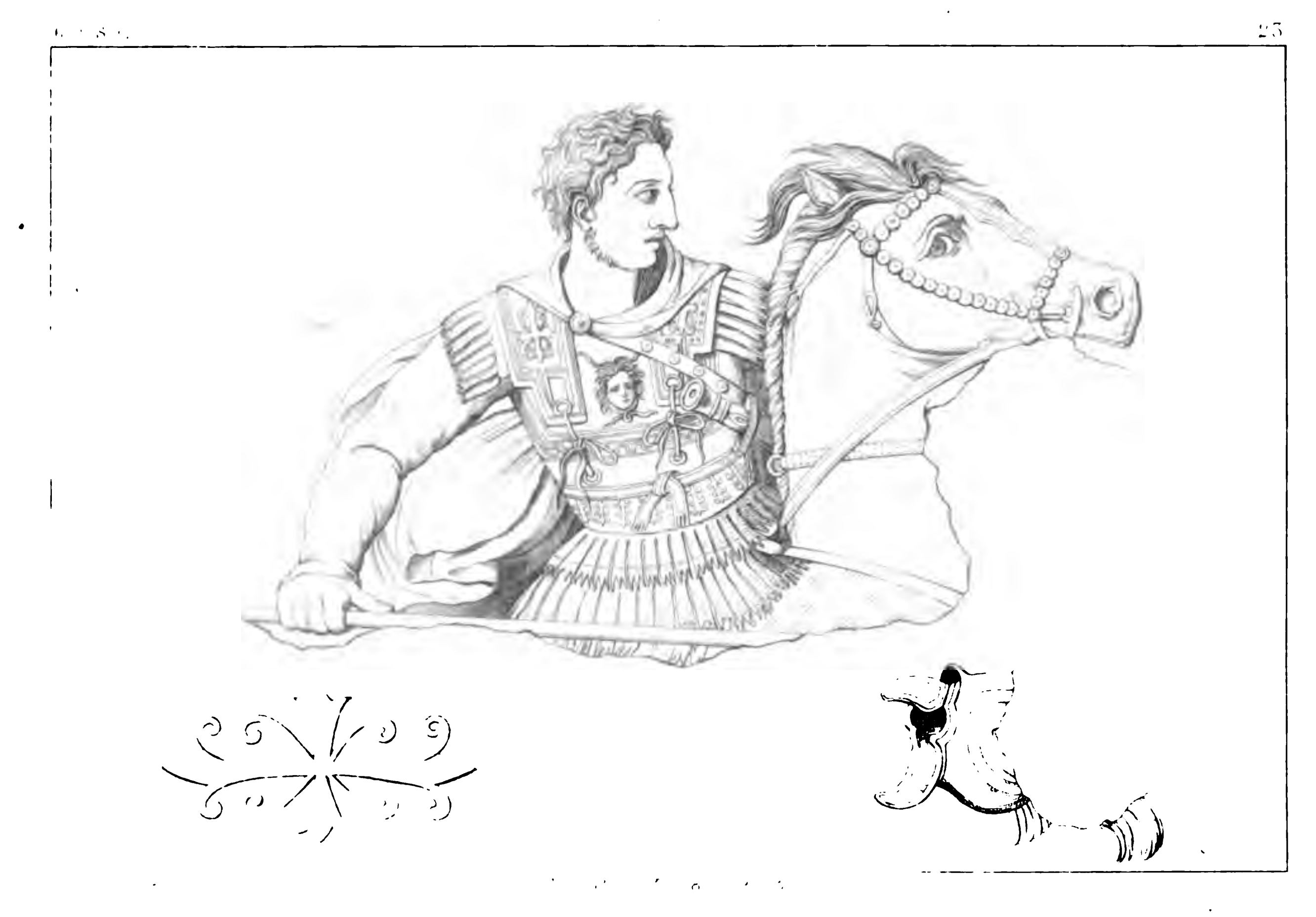
A côté de celui-ci est un autre guerrier habillé à peu près de même, ainsi qu'un troisième qui est foulé sous les pieds des chevaux du char.

Celui que l'on voit à terre, en avant, près de la roue

MOSAÏQUES

Mosaik

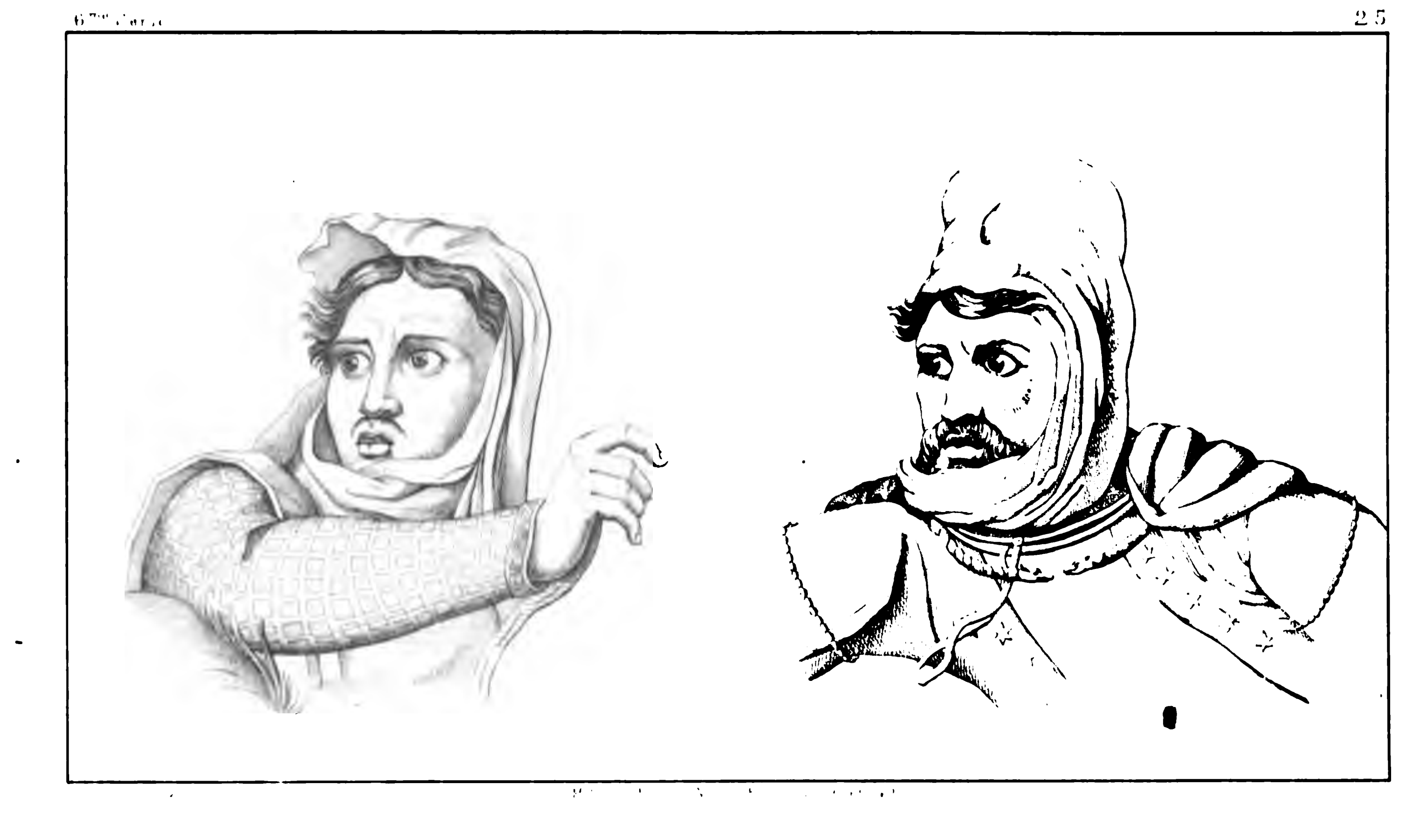
23





M. B. V. 8. P. 55

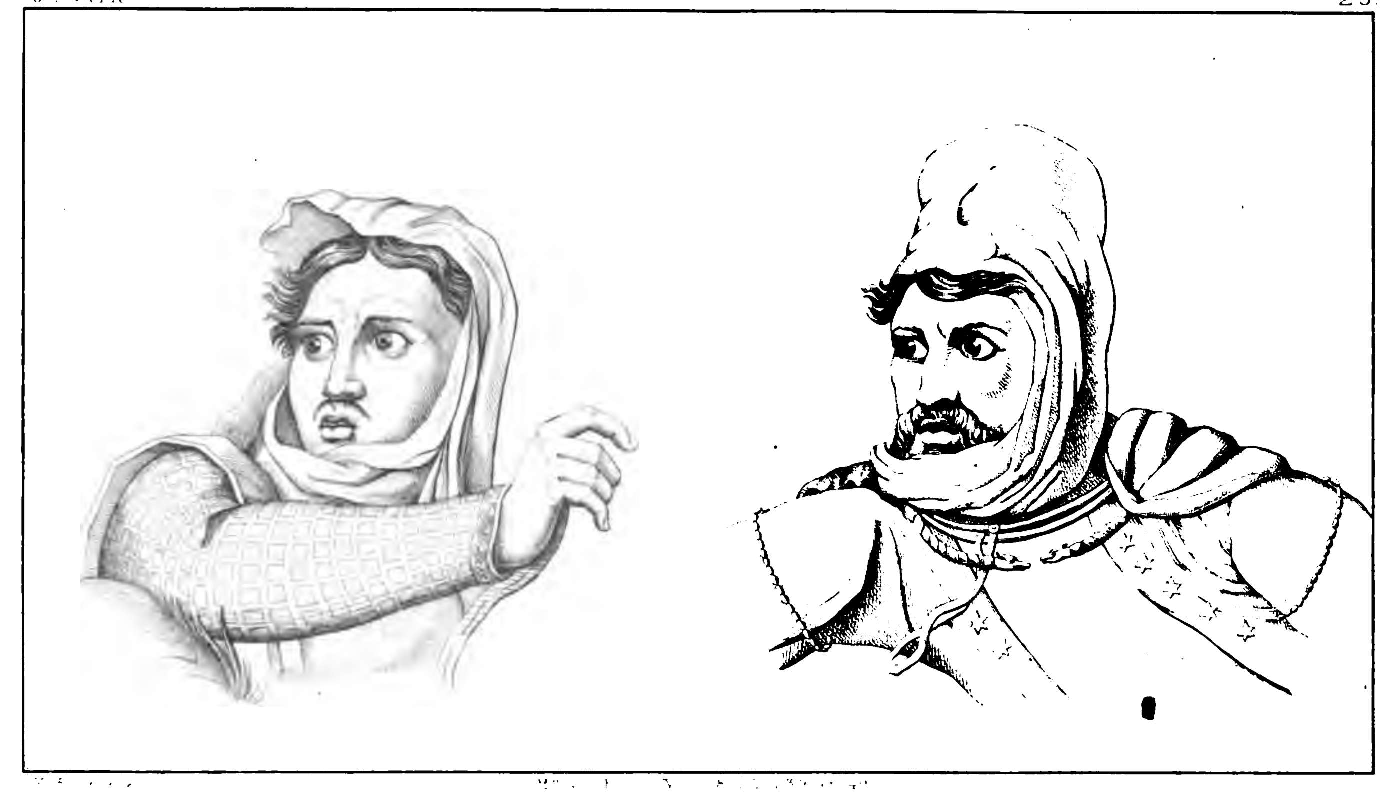
Persischer Krieger



Persische Krieger

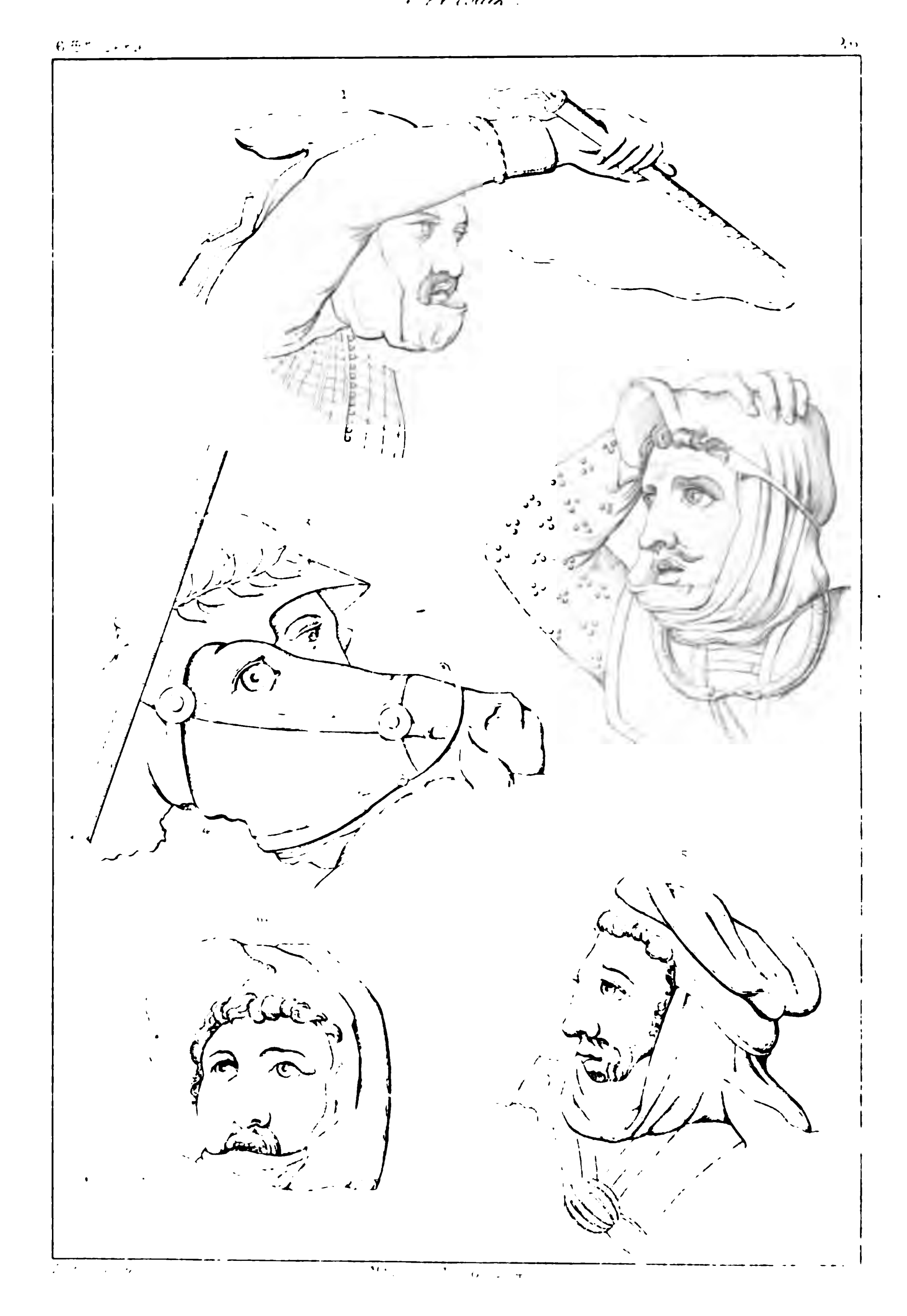
MOSAIQUES.

Mosaik.



Persische Krieger.

MOSAÏQUE.



MOSAÏQUES.

Mosaik.



Mº Bº V. 8 P. 41.

H. Roux aîné.

du char, tombe presque sous le bouclier d'un autre guerrier dont on n'aperçoit que les jambes. Le premier a la tête couverte de l'enveloppe jaune, comme tous les Perses; un bandeau vert le lui attache sur le front et se noue derrière la nuque: il a une espèce de cuirasse de diverses couleurs; et les manches de sa tunique sont à bandes rouges, vertes et blanches.

On voit à terre, du côté des Grecs, des boucliers et un casque d'or à crinière blanche. Un des boucliers est encore passé au bras d'un guerrier renversé, dont le corps n'est plus visible.

PLANCHES 23 à 27.

Dans ces cinq planches, nous donnons, sous des dimensions plus considérables, afin que l'on puisse mieux juger de leur expression et des détails du costume, les têtes ou les bustes des personnages les plus remarquables de la grande mosaïque.

C'est d'abord (pl. 23) Alexandre, avec son casque renversé; et en outre, l'ornement de ses épaullières, représenté sur une échelle encore plus grande.

Vient ensuite (pl. 24) le guerrier percé par la lance du roi de Macédoine, vu en pied, ainsi que son cheval tué sous lui; puis (pl. 25), le Perse qui tient un cheval par la bride, et le personnage que l'on présume être Darius.

La planche 26 contient cinq têtes: l'aurige de Darius,

un guerrier grec; et trois des Perses placés derrière le char, parmi lesquels est le porte-étendard.

Enfin, la planche 27 offre la tête d'un guerrier perse qui est au milieu de la mêlée. Cette tête est de la grandeur de l'original, et coloriée comme lui : on y a marqué tous les petits cubes dont se compose la mosaïque. C'est un *fac-simile* et presque un échantillon.

PLANCHE 28.

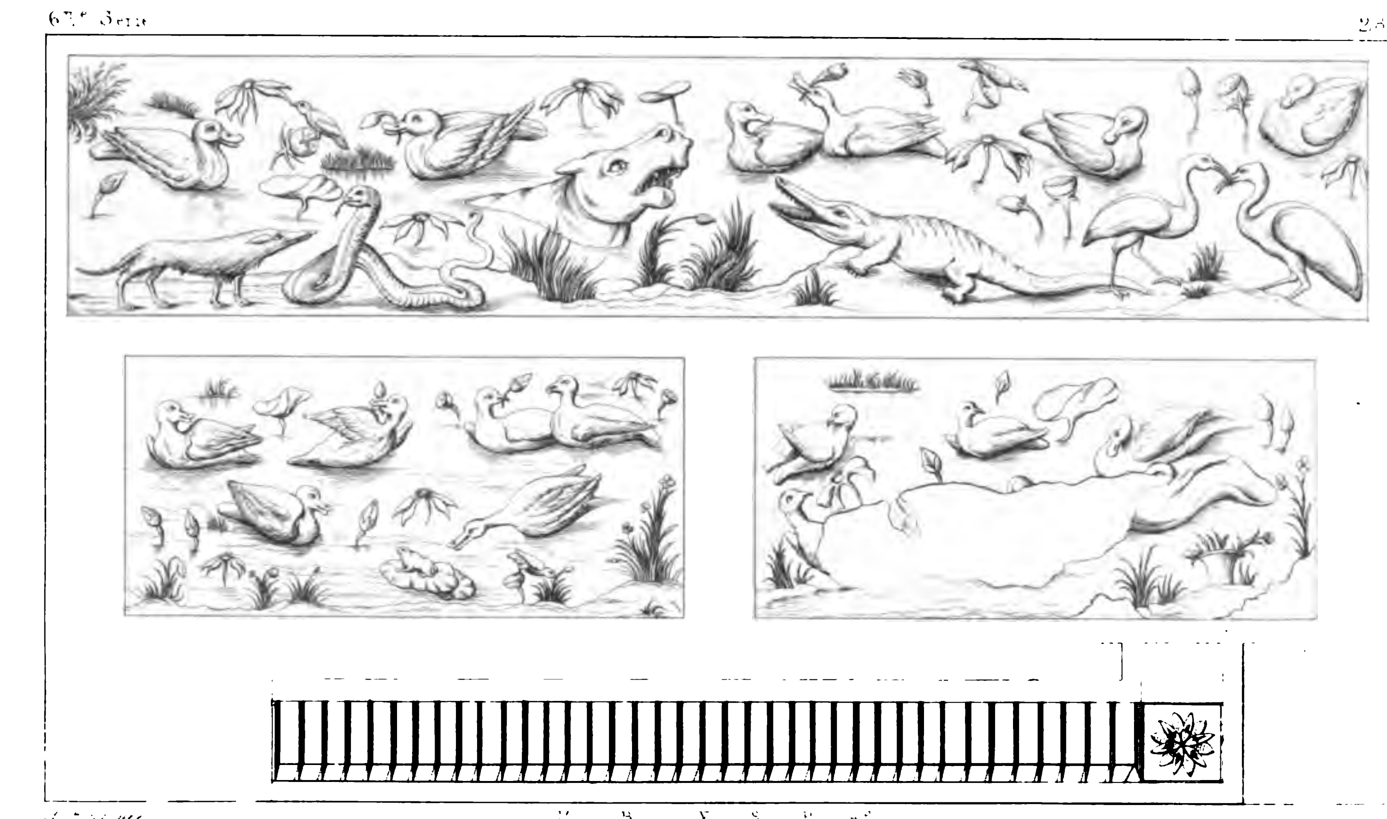
Les quatre fragments qu'offre cette planche ont été trouvés entre les colonnes de l'entrée de la salle dont la grande mosaïque formait le pavé.

Ils représentent un fleuve, probablement le Nil; car, parmi une foule de plantes qui vivent dans l'eau, on y distingue le lotus: puis, au milieu d'autres animaux aquatiques, se trouvent l'hippopotame, le crocodile, et l'ichneumon qui attaque un serpent.

Le bas de la planche est occupé par un fragment de l'espèce de frise qui forme le cadre de la grande mosaïque. Les dentelures que l'on y voit sont mises en perspective régulière pour le dessus et le dessous : et sont inclinées symétriquement en dedans pour les deux côtés.

MOSAIQUES.

Mosaik





Acratus

PLANCHE 29.

Acratus a été considéré par les archéologues sous deux points de vue différents, ainsi que nous avons déjà eu occasion de le faire remarquer (1). Zoega (2) et Visconti ont vu, comme nous-même, d'après un fait cité par Pausanias, dans ce Génie du vin pur, une personnification des excès de l'ivresse, l'opposé du jeune et tendre Ampélus, et enfin une doublure de Silène. A la vérité, Visconti avait émis une opinion contraire (3) en reconnaissant Acratus dans un jeune enfant qui dompte un centaure; et Gori, comme on l'a vu, a professé une opinion semblable. En présence de ce conflit d'opinions, de cette lutte de l'érudition la plus haute aux prises avec elle-même, nous n'oserions trancher la question et prononcer que le véritable Acratus est cet enfant que représente notre mosaïque.

Ce petit tableau carré d'environ cinq pieds trois pouces de côté, trouvé à Pompéi dans la maison dite de Pan, représente donc uniquement un Génie bachique, un Bacchus ailé (ψίλα): l'ivresse se peint sous les traits de l'enfance, à cause de l'espèce de débilité d'esprit et de corps qu'elle occasionne. Mais ce petit enfant tout nu, avec ses blonds cheveux ornés de corymbes, la jambe en-

(1) Voy. 2e série, Bronzes, Bustes, pl. 5.

(2) *Bas-reliefs*, tom. I, p. 32.

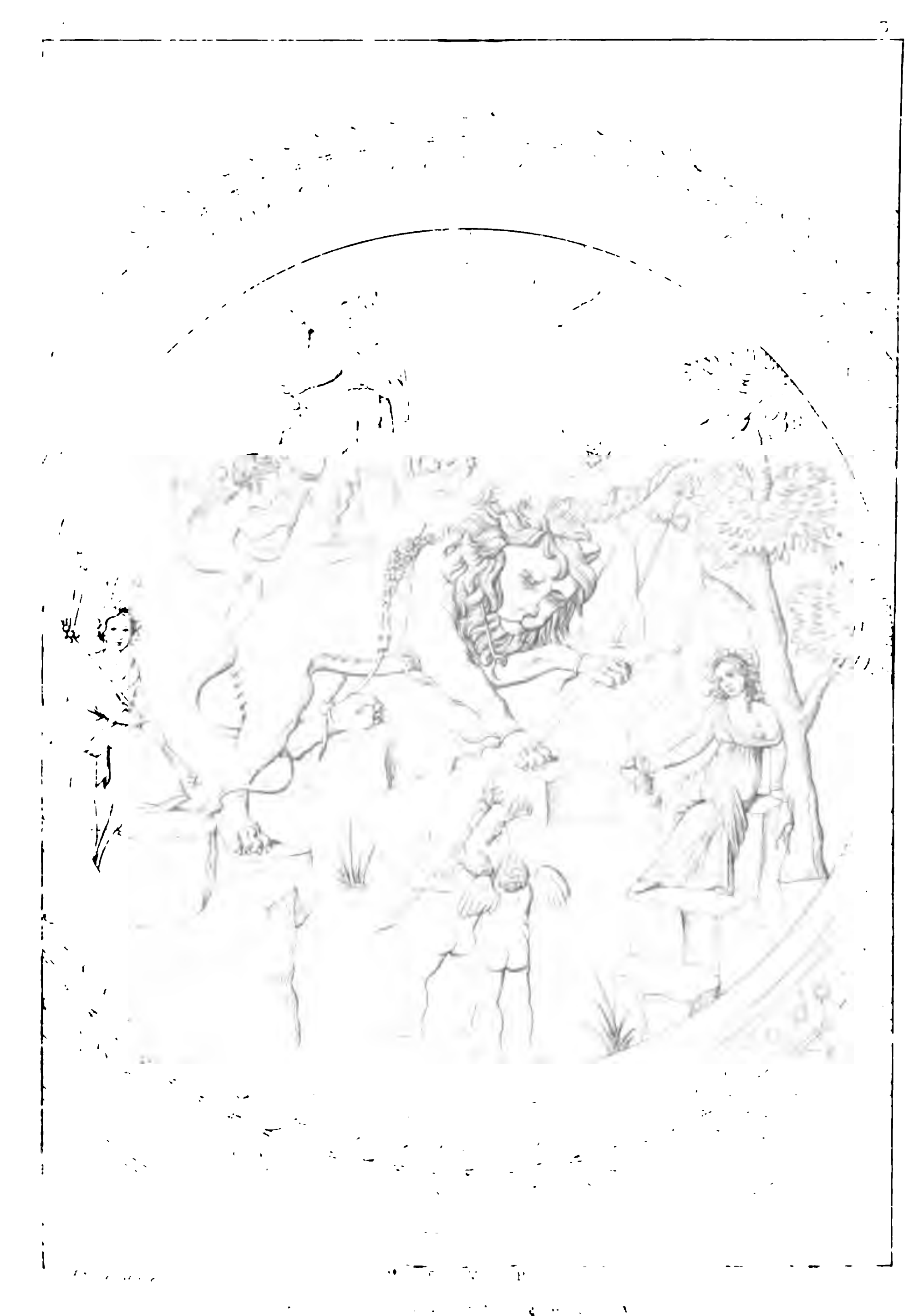
(3) *Museo Pio Clement.*, tom. III, p. 50.

tourée d'une périscélide d'or, étend des ailes puissantes comme celles d'un aigle, son visage est empreint d'une malice précoce; il porte et pourrait vider au besoin un large vase à deux anses; enfin, il est assez fort pour retenir avec un frein d'argent un tigre qu'il chevauche, après avoir mis une draperie blanche en guise de selle sur le dos de l'animal. Celui-ci s'avance joyeux de sa charge et de la guirlande de pampre qui lui entoure le col; mais il semble s'arrêter de temps en temps pour solliciter, avec ses yeux ardents et sa langue altérée, quelques gouttes du liquide qui reste au fond de la large coupe. Cependant le cavalier et sa monture cheminent sur le bord d'un précipice.

Le mérite de cette petite allégorie n'est que peu de chose au prix de l'exécution. Le mouvement du tigre est admirablement rendu : le contraste des membres délicats de l'enfant avec les muscles puissants et le poil hérissé du monstre des déserts est du plus bel effet; il y a enfin dans les traits du Génie du vin quelque chose qui ne peut être rendu que par cette belle expression du poëte : *Parvusque videri, sentirique ingens;* « paraître tout petit, et se révéler immense. »

Le cadre de cette petite composition est double : l'extérieur est une simple frise composée d'un ornement qui imite la forme des vagues de la mer; l'intérieur représente une guirlande de feuillages et de fruits, entourée de bandelettes, et interrompue de distance en distance par huit masques de théâtre.

MOSAIQUES.
Mosaik.



Sieg der Liebe.

PLANCHE 30.

Cette mosaïque, de forme circulaire, ayant sept pieds de diamètre, a été trouvée à Pompéi dans l'édifice appelé la Maison du Centaure. Elle représente évidemment une allégorie, dont le sens doit être : « La force domptée par l'amour. »

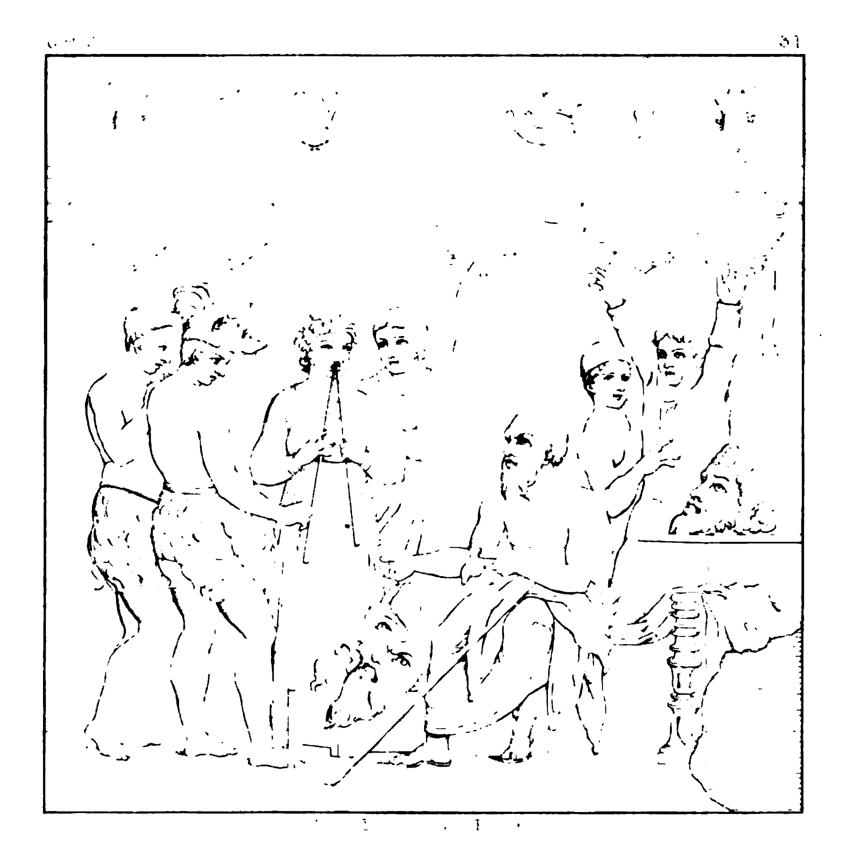
Le plus terrible des animaux, les pieds placés sur quatre rochers, se laisse embarrasser dans les liens, enlacer dans les guirlandes de fleurs dont le chargent des Amours ; l'un de ces malicieux Génies verse sur sa tête une corne d'abondance pleine de fleurs ; un autre lui tend un flambeau ; celui-ci, un bouquet : et le puissant quadrupède, docile comme l'enfance dont il porte au cou l'insigne (*bulla puerilis*), leur sourit pour ainsi dire avec bonhomie. Ce dernier mot ne paraîtra point déplacé, si l'on veut bien remarquer que les anciens affectaient de donner au lion une physionomie humaine qui ressemble beaucoup à celle d'Hercule. Plus haut, un autre enfant joue de la lyre. Cette scène se passe devant un temple dont la prêtresse, couronnée de pampre et tenant un thyrse à la main, fait une libation. Cette prêtresse porte un manteau violet, sur une tunique jaune ; elle a près d'elle un cymbalum. Aux deux côtés du tableau sont deux femmes assises. L'une, enveloppée dans un manteau vert sous lequel on voit une tunique blanche, appuie sur son épaule

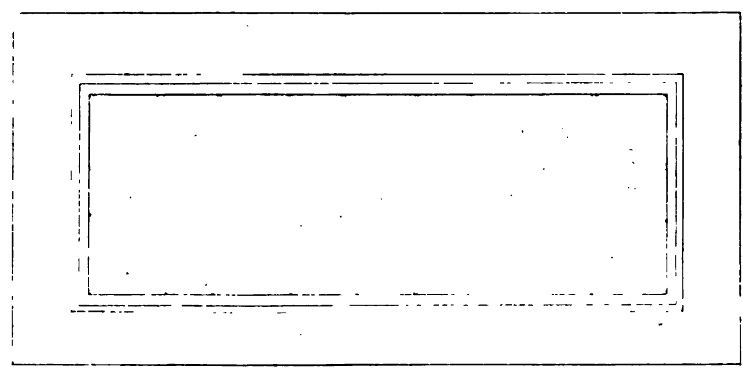
un sceptre, à la partie supérieure duquel s'élèvent quelques feuillages aquatiques pareils à ceux qui poussent sur la tête même de cette divinité au-dessus de sa couronne de lierre, pareils aussi à ceux qui croissent de distance en distance sur le terrain. L'autre, placée au pied d'un arbre, a une tunique d'un rouge sombre, avec une draperie jaune : sa tête est parée d'une couronne de lierre et d'une bandelette rose, dont les deux bouts retombent sur ses épaules avec les boucles ondoyantes de sa chevelure. D'une main, elle tient une hydria sur son genou; de l'autre, elle s'appuie sur le rocher qui lui sert de siége.

Outre le sens général que nous avons déjà assigné à cette allégorie, quelle peut être son application particulière? En quel lieu, situé entre deux rivières que représentent les deux nymphes, un héros s'est-il laissé amollir par la volupté et le vin? Y aurait-il là quelque allusion à Hercule aux pieds d'Omphale, à Antoine chez la reine d'Égypte, à Annibal dans les délices de Capoue? Cette énigme serait d'autant plus curieuse à deviner qu'une petite mosaïque presque semblable, et qui paraît en partie la copie de celle-ci, sauf qu'on y voit un Hercule avec la quenouille, a été trouvée à Antium.

Le dessin de ce petit morceau est assez correct, l'exécution fort délicate : mais il n'y faut point chercher de perspective.

Il est entouré d'un double cercle renfermant un ornement en chaînette correctement tracé, et dont les couleurs sont brillantes.





Cheraguen

PLANCHE 31.

Vitruve nous apprend que les anciens réservaient, derrière la scène de leurs théâtres, des portiques spécialement destinés aux préparatifs des représentations, et à ce que les modernes appellent les répétitions d'une pièce dramatique. Ce local s'appelait le *choragium*, nom que l'on donnait aussi aux essais qui s'y faisaient. Le choragium était présidé, dirigé par le chorége, personnage chargé par les édiles, ou par l'éditeur des jeux (*editor muneris*), de régler le jeu des acteurs, le costume, les décorations, et enfin tout ce qui concerne la mise en scène. Le chorége était ce que nous appelons aujourd'hui le régisseur.

Nous trouvons dans cet usage des anciens le sujet de cette mosaïque qui provient du tablinum ou portique intérieur de l'édifice de Pompéi, connu sous le nom de Maison d'Homère. Sous un portique ionique, choragium d'un théâtre, on voit un vieux chorége assis au milieu de ses acteurs, et tout occupé à les exercer pour la représentation qui va commencer tout à l'heure. Derrière lui est un siége garni de pourpre, peut-être le trône d'Agamemnon, et plus haut un masque énorme : sur un escabeau, à ses pieds, sont trois autres masques. Tenant en main le manuscrit, il paraît scander des vers avec les doigts pour en indiquer la mesure à deux satyres déjà en

costume, qui sont debout devant lui, et dont l'un porte son masque relevé sur le front. Plus loin, un joueur de flûte en robe longue, flanqué d'un cinquième personnage, semble donner le ton du morceau que scande le chorége. Tout au fond, un autre acteur, aidé d'un esclave, fait de risibles efforts pour engager ses deux bras à la fois dans les manches d'une tunique violette, évidemment trop étroite pour lui.

L'exécution de ce morceau est aussi remarquable que le sujet en est curieux, sous le rapport archéologique. Nous regrettons qu'il ne nous soit pas permis de nous y arrêter plus longtemps.

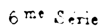
La seconde figure de cette planche représente un pavé à compartiments de fort bon goût, qui décorait sans doute un seuil de porte ou un entre-colonnement.

PLANCHE 32.

Cette mosaïque carrée a été trouvée dans le tablinum de la maison du Faune; elle est entourée d'une grecque fort correcte et peinte des couleurs les plus variées, et elle a en outre un second cadre formé de cinq baguettes. Du milieu de tous ces ornements paraît s'élancer un lion terrible, peint en raccourci, avec sa crinière touffue, sa queue ondoyante et ses redoutables serres. Il est d'une vérité à faire peur. Comme ceux du lion que nous avons vu tout à l'heure, ses traits ont quelque chose de la face

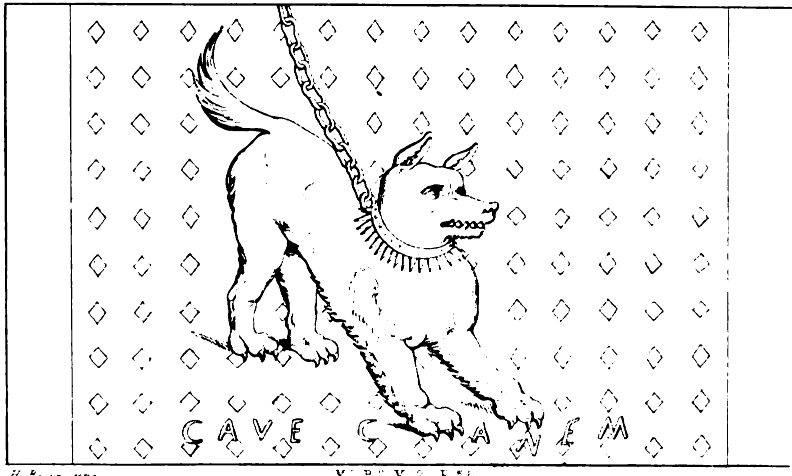
MOSAÏQUE.

Mosaik.





Mo Bo V.2 P.55.



H. Roux ainé

Mo Bo V.2 P.56.

humaine; mais ici c'est la face humaine irritée et respirant le carnage. Malheureusement ce travail extrêmement délicat, formé de pierres presque imperceptibles, est fortement endommagé et même détruit en partie. C'est une perte des plus regrettables pour l'art; mais elle porte avec elle une sorte de dédommagement, puisqu'elle a permis de bien étudier le fond sur lequel les anciens appliquaient leurs mosaïques afin d'obtenir la solidité désirable. Ce fond est ici du stuc : c'est-à-dire, une composition de chaux vive et de marbre pulvérisé.

La deuxième figure de cette planche représente le seuil de la maison dite d'Homère. On y voit un chien enchaîné en arrêt, avec ces mots : CAVE CANEM; « gare au chien ! » La coutume de pareilles peintures, et même de l'inscription sans la peinture, était commune chez les Latins : elle avait succédé sans doute à l'habitude de placer, à la porte du logis, un véritable chien, portier fort incommode pour beaucoup d'hôtes; et elle a précédé le SALVE que nous avons vu tout à l'heure (1). Cette substitution, qui a quelque chose de très-hospitalier, nous paraît un progrès de civilisation désirable dans tous les temps et dans tous les pays.

(1) Voy. pl. 19.

FIN DE LA 6e SÉRIE DES PEINTURES
ET DU CINQUIÈME VOLUME.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES.